Cenno storico sulla scuola musicale de Napoli

Francesco Florimo


PROPERTY OF
University of
Mic
Lit
es
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

Dispensa

CENNO STORICO

SULLA

SCUOLA MUSICALE

DI NAPOLI

DEL

Cavaliere FRANCESCO FLORIMO

ARCHIVISTA DEL REAL COLLEGIO DI MUSICA IN S. PIETRO A MAJELLA



NAPOLI
TIPOGRAFIA DI LORENZO ROCCO
Largo Montecalvario, 4, 5 e 6.
1869

CENNO STORICO

SULLA

SCUOLA MUSICALE

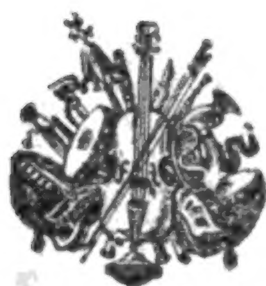
DI NAPOLI

DEL

Cavaliere FRANCESCO FLORIMO

ARCHIVISTA DEL REAL COLLEGIO DI MUSICA IN S. PIETRO A MAJELLA

Vol. II.



NAPOLI
TIPOGRAFIA DI LORENZO ROCCO
Largo Montecalvario, 4, 5 e 6.
1871

COLLEGIO REALE DI MUSICA

NEGLI EDIFIZI

S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

CARLO CONTI (1)

Nella vetusta Arpino, città di classiche reminiscenze, che fin da remoti tempi fu patria di sommi ingegni, ebbe nascimento il 14 ottobre 1797 Carlo Conti, figlio di Luigi e di Maria Ruggieri, cittadini agiati, di civil condizione e commendevoli sotto tutti i riguardi.

Carlo Conti si volse da prima a studiar chimica e medicina per contentare i suoi genitori: ma mostrando fin dai suoi primi anni indicibile trasporto per la musica, si decise finalmente il padre, quantunque suo malgrado, a secondar questa naturale inclinazione del figlio, e lo condusse in Napoli, per collocarlo nel Real Collegio di San Sebastiano. Contava il giovanetto l'anno tredicesimo quando fu ammesso alunno. Da prima fu destinato alla scuola del valentissimo Giovanni Furno per apprendere *partimenti* ed *armonia sonata*. Inoltrandosi in tali severi studii, venne ammesso alla scuola del dotto Giacomo Tritto, ove incominciò il tirocinio del contropunto secondo i dettami di Leonardo Leo. Trascorsi alcuni anni, per conoscere le bellezze della scuola di Durante, senza abbandonare il Tritto, si mise a studiar contropunto sotto Fedele Fenaroli, e finì di compiere i suoi

(1) A questa biografia segue anche un'appendice.

studii di composizione sotto Nicolò Zingarelli, il maestro e precettore affettuoso, che seppe assai bene guidarlo e dirigerlo nella composizione vocale, additandogli le vere e pure fonti del bello, quelle ove potesse rinvenire l' inestimabile tesoro dell'italica armonia. Trovandosi in quel tempo in Napoli l'egregio compositore Simone Mayer, ottenne di fare sotto la direzione di sì valente artista un corso compiuto d' istrumentazione, e molte composizioni di diverso genere scrisse con poesia presa dai libretti di opere, che più tardi gli servirono poi come modelli nelle sue composizioni teatrali. Inoltrato di molto nella scienza del contropunto, furono suoi studii prediletti, a consiglio dello Zingarelli, l'osservare e meditare le opere classiche dei nostri grandi maestri dell'arte usciti dai Conservatorii, e tra questi egli prediligeva Jommelli, Piccinni e Sacchini; ma di proposito si dediò a studiare le musiche dei celebri maestri alemanni Haydn, Mozart e Sebastiano Bach, dai quali trasse immensi vantaggi, specialmente nella parte armonica ove in seguito si rese tanto sapiente. Buon frutto trasse il Conti degli avuti insegnamenti, e di buon' ora ne diè pruove non dubbie componendo *inni* per chiesa, *messe* e *sinfonie* che gli meritarono l'approvazione dei maestri dell'arte e dell'universale. Non è a negarsi che tutti i giovani compositori di quel tempo correvano sulle orme di colui che aveva già dato l'impronta al secolo, di Gioacchino Rossini. Il Conti, allievo ancora del Collegio, scrisse pel teatrino dello stesso la sua prima operetta buffa eseguita dai suoi medesimi compagni, la quale ebbe per titolo *Le Truppe in Franconia*, andata in iscena nello scorcio del 1819. Quantunque sotto la severa disciplina dello Zingarelli, pure volle anche legarsi al carro trionfale del fortunato innovatore, e cercò non già imitarlo nel grande, perchè era ardua e quasi impossibile impresa per un giovine esordiente nella difficile arte del comporre, ma soltanto corrergli dietro e seguirlo nei così detti *crescendo*, nelle *cabalette*, e nutrendo la parte orchestrale più di quello che

praticato avevano gli antecessori di Rossini. L' opera ebbe felicissimo successo, e Rossini che trovavasi in Napoli, giovanissimo ançora, invitato si recò a sentirla, e terminata la rappresentazione, volle abbracciare il Conti a cui manifestò tutta la sua compiacenza, e fu largo di lodi al novello esordiente per questo suo primo lavoro. Al tempo stesso non mancò di rallegrarsi collo Zingarelli e di complimentarlo del felice successo dell'alunno già battezzato ad un tratto maestro; ma Zingarelli invece di ringraziamenti a tante belle parole di elogio direttegli da Rossini, apostrofandolo così gli discorse: « Mio caro maestro, voi mi rovinate tutti questi « miei allievi, che non vogliono imitare altri che voi, solo « voi. » Rossini alla sua volta con quel suo cinismo e naturale giovialità, tanto insita al suo carattere, risposegli: « Potrebbero non rovinarsi, venerato maestro, questi vostri « cari giovani, limitandosi ad imitar voi, solo voi. » Zingarelli piegò le spalle e non disse altro, e Rossini continuò nella sua ilarità. Io, quantunque molto ragazzo allora, ho ancor presente quella comica scena, che moltissimi anni dopo mi ripetè Rossini ridendo e parlandomi dello Zingarelli.

Incoraggiato da questo primo successo, scrisse il Conti nel 1820 *La Pace desiderata*, e nel 1823 *Il Trionfo della Giustizia*, tutte due pel Teatro Nuovo, dove unanime incontrarono il pubblico favore. Nello stesso anno compose per le medesime scene l'opera semiseria *Misantropia e pentimento*, che meglio accurata e più elaborata che le antecedenti, produsse tale effetto ed ebbe tale successo di entusiasmo, che con soddisfazione dell'intero pubblico si rappresentò per tutta la stagione teatrale di quell'anno. Nella cavatina di *Biagio* (basso comico) del primo atto di quest'opera, si osserva gran vivacità, accuratezza ed eleganza nel parlante, benissimo strumentato ed armonizzato, ed il canto posto sempre con chiarezza ed effetto, doti principali che distinsero questo compositore in tutte le sue opere, mostrandosi sempre valente contropuntista educato a severi studii. La cavatina, in

mi minore, di *Carlotta* (soprano), ha un bel recitativo, poi un cantabile 6/8 che ha tutta la forma Rossiniana, e precisamente ricorda l'*Assisa a piè di un salice* dell'*Otello*. Questo è uno de' principali peccatuzzi del Conti, se così possono chiamarsi, l'essere troppo tenero imitatore del Rossini, e perciò la parte inventiva della sua musica manca quasi sempre di novità e felici ispirazioni. Il finale del 1° atto, come tutti i suoi finali e pezzi concertati, è accuratamente composto, armonioso, con un'inappuntabile disposizione delle parti, perchè le voci sono poste tutte al loro vero registro, e quindi nasce l'effetto d'insieme, necessaria conseguenza di questa disposizione.

Invitato a scrivere in Roma nel 1827, giusto in quell'anno che Bellini usciva dal Collegio per recarsi in Milano, scrisse per quel Teatro Valle *L'Innocente in periglio* e *L'Audacia fortunata* che piacquero, e dopo compose l'opera giocosa *Bartolomeo della Cavalla*, rimastavi popolarissima sino a' giorni nostri, e l'incontro deciso di quest'ultima fu per Roma un vero avvenimento musicale; onde dalle ovazioni di quel popolo vivace e dai conforti sinceri degli amici attinse vigore e coraggio a meglio fare nei posteriori suoi lavori. Ripatriatosi, scrisse pel Teatro Nuovo *Gli Aragonesi in Napoli* che fece rappresentare nel dicembre dello stesso anno 1827. Quest'opera incontrò tanto favore, che per molti anni si continuò a rappresentare non solo in quel teatro, ma in molti altri d'Italia, e sempre lodata, applaudita ed encomiata da per ogni dove. Nel 1828, impegnato dall'impresario di San Carlo a comporre un'opera per la gala del 6 luglio, cominciò a musicare l'*Alexi*, soggetto tratto da una tragedia del Duca di Ventignano, che aveva avuto strepitoso successo sulle scene dei Fiorentini; ma sopraffatto da grave malattia che minacciava ucciderlo, non potè portarla a compimento: aveva però terminato il primo atto e porzione del secondo. Il Soprintendente de' R. Teatri, onde non far mancare lo spettacolo quella sera di gala, pregò il maestro Nicola Vaccaj, allora venuto in Napoli a scrivere per San Carlo *Zadig ed Astartea*,

di terminare la composizione del Conti; questi graziosamente ne assunse l'impegno, e l'eseguì, anche per far cosa grata all'amico e collega Conti e toglierlo da un impaccio. L'opera non ebbe alcun successo, e non si rappresentò che per le sole quattro sere di obbligo per gli appaltati. Nell'anno appresso 1829 scrisse per lo stesso San Carlo l'*Olimpia*, e con questa novella produzione prese una formale rivincita alla caduta dell'*Alexi*. L'*Olimpia* ebbe splendidissimo successo, ed è considerata come la migliore di tutte le sue composizioni teatrali per fattura, per ispontaneità di felici pensieri e per una forbita e bene intesa orchestrazione. Il gran finale di quest'opera è un pezzo degno di un gran maestro. Quivi tutto è grandioso, imponente: solenne il tempo che precede l'andante, l'andante stesso, il secondo tempo e la stretta; l'istrumentazione elaborata e ricercata; il concerto delle voci principali magnifico, ed il coro che l'accompagna di grandissimo effetto. Il profondo contropuntista vi si rivela con tutta la forza e maestà della sua dottrina, non mai disgiunta dalla severità, accoppiata a buon gusto, eleganza di fraseggio e svolgimento delle parti; e venne giudicato dai maestri dell'arte un pezzo colossale e di sorprendente effetto; ed ogni valente compositore non si rifiuterebbe di apporre il suo nome sotto questo magistrale pezzo. A sentimento di tutti l'*Olimpia* è l'opera che diede al Conti più rinomanza e lo mise a livello dei primi compositori di quel tempo, ricco per altro di begl'ingegni. L'impresario, che lo era pure del teatro di Milano, fiducioso nel merito del Conti, e sperando molto nel suo avvenire, dopo tanto successo ottenuto in San Carlo, l'invitò a scrivere un'opera per la Scala, impegno che volentieri accettò, ed immediatamente si diresse a quella volta. *Giovanna Shore* fu il soggetto che il poeta Felice Romani gli presentò, e che Conti ben volentieri accolse. Questo libretto, ricco di bellissimi versi e che progredisce con interesse sempre crescente sino alla fine del secondo atto, cade totalmente poi nello svolgimento del dramma per la sua tristissima fine.

Giovanna che muore di fame sulla scena non è azione musicabile (1).

Poeta e maestro, accortisi che la posizione era assolutamente sbagliata, pensarono in breve periodo di tempo rimediarvi alla meglio possibile, e trovarono modo come portare la catastrofe del piagnolento dramma a lieto fine: il pubblico applaudì lo sforzo operato dai due compositori, perchè il rimedio fu pronto, opportuno ed a tempo. Ma nelle opere d'arte quando le prime impressioni arrivano sfavorevoli, è difficile assai poterle rialzare poi; perciò quantunque rimutata la catastrofe, e di nuove melodie arricchito il nuovo ultimo atto, pure la *Giovanna Shore* non ebbe che un successo di semplice stima, e visse solo in Milano, nè in altri paesi mai si riprodusse. Molti pezzi vennero pubblicati per le stampe dall' editore Giovanni Ricordi, ed elogiati da per ogni dove, e generalmente reputati stupendi e dottamente composti.

Rossini aveva accettato l'impegno di comporre la cantata per l' inaugurazione del busto di Vincenzo Monti al Teatro dei Filodrammatici: non avendo potuto, per causa di salute, recarsi in Milano al tempo stabilito, fu al Conti che si diede l'onorevole incarico di musicare i bellissimi versi di Andrea Maffei scritti per la solennità della circostanza, ch'egli seppe vestire di nobili e gentili melodie, le quali eseguite dalla celebre Giuditta Pasta, divennero poi popolari, e per le strade si sentivano ripetere dal pubblico Milanese. Così con avere avuto la bella ventura di unire il suo nome a quello dei due chiari poeti, vantaggiò la fama del Conti. Di altre composizioni, come a dire *cantate*, *cori*, *pezzi da camera*, *pezzi per istrumenti diversi*, *sinfonie*, *concerti*, ne lasciò copia non piccola. Di musiche chiesastiche scrisse sei *messe* solenni di gloria per quattro voci con cori ed orchestra; due *messe* funebri (idem); un *Credo* famoso per la forza di con-

(1) Sul merito di questa musica e sulla sua riuscita, anzi che estenderci in disamina, abbiam creduto meglio riportare ciò che in allora ne scrissero i giornali. Vedi il num. I dell' appendice.

cezione, per l'espressione delle parole, per la giusta misura, e per una sobria e ben ragionata orchestrazione, riscosse le lodi e l'ammirazione del pubblico non solo, ma dei maestri e periti dell' arte che l' ascoltarono, quando la prima volta si eseguì nella Chiesa di Santa Chiara in Napoli per la ricorrenza della monacazione della nobile damigella Riario dei Duchi di Riario Sforza. Scrisse ancora molti *Dixit Dominus*, *Te Deum*, *Magnificat*, *Salve Regina*, gran numero di *Tantum ergo*, molti *Salmi* per più voci con *cori* e senza accompagnati da grande orchestra, e molte *Litanie* a due, tre e quattro voci con orchestra.

Or tutte queste sacre composizioni, che ho avute quasi tutte sott'occhio, è mia opinione che sono notevoli per la solennità del canto sodo e religioso, per l' eguaglianza dello stile, pel carattere devoto unito alla più serena espressione delle parole, e per un' orchestrazione piena sì, se vuolsi, ma non fragorosa ed assordante, e ben lontana dal ricordare mai lo stile e le pompe della musica teatrale. Qui possiamo dire che termina il primo periodo della vita artistica dell'egregio maestro Carlo Conti.

Il padre di lui, Luigi Conti, di agiata fortuna, mal sopportava che il figlio Carlo esercitasse la professione di maestro compositore teatrale; e perchè molto innanzi negli anni, prese questo pretesto per richiamare a se il figlio, onde in sua vece prendesse le redini degli affari di famiglia. Giovine ancora era il nostro Conti, e molto avanti in quella carriera che fino allora avea percorsa luminosamente con plauso universale, e in cui si prometteva più brillante avvenire; ma nulla curando il fantasma di quella inebriante gloria che tanto sorride alla gioventù e la seduce, si mostrò più inchinevole al sodisfacimento dei suoi cari che non di se stesso, ed obbediente ai voleri paterni, abbandonò in un subito la vita pubblica artistica per la privata familiare e domestica. Dopo Milano, rivide Napoli, per dare un addio agli amici, al teatro, non però all'arte, che formando il perno principale della

sua vita, continuò a coltivare con più fervore ed amore. La sua ritirata dalla palestra teatrale recò dispiacere a tutti, e rapì all' Italia un compositore che avrebbe cresciuta di un'altra fronda d'alloro la sua pur troppo grande corona, come fecero quelli che rimasero costanti nell' arringo. Ritiratosi dunque in Arpino, lontano dalle illusioni della capitale, dai rumori teatrali, e dalle affascinanti glorie che dona la divina arte de' suoni ai cultori di essa, dedicatosi tutto agli affari domestici, visse dimenticato per lungo periodo di tempo a tutti, e quasi a se medesimo ancora. Così dopo qualche anno per accondiscendere alla volontà del padre si determinò a menar moglie, e nel dì 11 febbraio del 1833 sposò una leggiadra giovinetta bellissima di forme e ricca di fortuna e di morali virtù, Luisa Villa nativa di Balsorano, figlia ed erede unica, ed appartenente ad una delle prime famiglie di quel contado. Nella più invidiabile vita domestica visse felicemente Carlo Conti sino al 1837, e nel periodo di quattro anni la Luisa lo fece padre avventuroso di tre figliuoli, Luigi, Nicola e Filomena. Fu in questo anno, per lui di disgrazia, che immaturamente perdè la moglie, nel fiore degli anni, giacchè ne contava 25 appena. La fatale sventura che lo colpì togliendogli la compagna che doveva infiorare ed abbellire tutta la sua vita, lo rese quasi istupidito, sempre triste, cogitabondo e scoraggiato, facendo fin temere per lungo tempo che avesse a perdere la ragione. Visse in una perfetta solitudine, lontano e separato da tutti, anche dagli intimi amici; divenne misantropo, ed in quella solitudine in cui passava monotone le giornate trovò solo qualche leggiero sollievo; quando dopo qualche anno ricominciò a coltivare di bel nuovo quell' arte che tante dolci emozioni gli aveva donato ne'primi anni suoi giovanili e nei primordii della sua brillante carriera. Fu in quel tempo di profonde meditazioni che si dedicò a scrivere un metodo di *contropunto*, che introdusse ed adottò poi nel Collegio quando divenne maestro. Morto Nicolò Zingarelli nel 1837,

l'Accademia di Belle Arti di Napoli, sezione Filarmonica, nominò in sua vece il 16 aprile 1840 Carlo Conti socio ordinario. Quantunque ritirato dalla vita artistica, era però sempre a giorno delle novità che si mostravano sull'orizzonte musicale, e che egli immantinente acquistava: le sue continue escursioni da Arpino in Napoli erano sempre nello scopo di sentire qualche novella produzione che si dava nei teatri, oppure per assistere a qualche pubblica o privata esecuzione musicale, od in fine per provvedersi di musica classica, affin di alimentare i suoi studii giornalieri. Si è detto nella prima parte di quest' opera (1) come nominato Saverio Mercadante a direttore del Collegio, Gaetano Donizetti si dimise dal posto che occupava di maestro di contropunto e composizione, posto che il direttore Mercadante, col beneplacito del governo del Collegio, offrì a Carlo Conti, e come il Re nominollo maestro in data del 20 febbrajo 1846. Si ebbe per fortunato avvenimento di questo Collegio ch'egli finalmente accettasse l'invito, perchè in quello il suo cuore sentiva la compiacenza di beneficare. Quanti immegliamenti egli avesse apportato alla famosa tradizionale scuola di Scarlatti e di Durante, fu da noi diffusamente detto nella stessa prima parte di questo *Cenno storico*. Egli, amato e rispettato non solo dalla facoltà musicale di Napoli, ma dall'estere nazioni ancora come gran maestro di contropunto, tenne quel posto per quasi tre lustri, nei quali fra molti allievi si distinsero Filippo Marchetti, Erennio Gammieri ed Ernesto Viceconte, dei quali il merito dà loro diritto ad essere particolarmente menzionati in quest'opera.

Nel 1847 sposò in seconde nozze la pregevole signora Clorinda Sangermano, dalla quale ebbe l'ultimo figliuolo Achille che pure tanta bella disposizione mostrava per la musica, ma che dalla morte del padre fu richiamato a dirigere le faccende di sua famiglia ancor giovanissimo, quantunque bene

(1) Si vegga a pag. 68.

avanti nell'istruzione letteraria. Nè il torrente delle vicende politiche, nè la paura per la successa reazione distrussero un *Inno* a guisa di *Cantata* scritto dal Conti nella ricorrenza della Costituzione data in Napoli dal Re Ferdinando II, eseguito in San Carlo nel 29 gennajo 1848, e che ebbe gran successo. A preferenza è degna di elogio una brillantissima *tarantella* innestata all'*Inno*, così detto, *Borbonico*; composizione spontanea, elegante, piena di grazia, con una musica piccante, briosa e voluttuosa; questa *tarantella* che ottenne tanto meritato successo, anche perchè composta per la circostanza, era divenuta popolare. Nella mia qualità di bibliotecario fui accorto a ritirarla subito dall' impresario, che per legge era obbligato a consegnarmi l'intera cantata. Dal 1848, quando si rappresentò, sino al 1859, la tenni gelosamente nascosta, negando anche di farla osservare a coloro che me la dimandavano. Ma cambiate le vicende politiche, la misi di bel nuovo alla luce del giorno, ed ora trovasi registrata e situata vicino a tutte le altre opere del Conti.

Nel 1851 fu eletto presidente della Reale Accademia di Belle Arti in Napoli dopo il Cav. Malesci pel triennio del 1851 al 1853. Nel settembre di quest' ultimo anno venne nominato a maggioranza di voti segretario perpetuo, dopo la morte di Costanzo Angelini. Egli si fece più volte ammirare per scientifiche memorie sulla musica vocale ed istrumentale scritte e recitate in quella artistica adunanza, che vennero lodate ed encomiate anche dalle altre accademie nelle unioni generali, e che furono pubblicate per le stampe nei *rendiconti* di quella accademia. In questo per lui anno avventuroso venne insignito dell' ordine cavalleresco di Francesco I, e per la morte del maestro Halévy venne nominato socio corrispondente dell'Istituto di Francia in ballottazione col celebre Liszt. È narrato nella prima parte di quest'opera (1) come nel 1858 prese la ferma risoluzione di dimet-

(1) Vedi a pag. 69.

tersi dalla carica più onorifica e dignitosa che lucrativa, che teneva nel Collegio siccome primo maestro di contropunto e composizione. Abbandonando però la scuola del Collegio, non rimase estraneo all'arte che studiava e coltivava sempre più, e nelle diverse stagioni dell'anno quando per mesi veniva ad abitare in Napoli, l'esercitava dando in sua casa graziosamente lezione sì a quei giovani del Collegio che non avevano terminati uscendo i loro studii, sì parimente a tutti quegli artisti, dilettanti e maestri che gli dimandavano lezioni e consigli, e non mai si negava di darli a chi che sia, e sempre accompagnati da squisiti modi di cortesia e disinteressatamente, senza voler mai compenso, anzi sdegnandosi se qualcheduno si permettesse mai parlargli di retribuzione qualunque. Pregato dal governo e dal direttore Mercadante, veniva a prender parte, e qualche volta direttamente da Arpino, agli esami che si facevano sì per conferire posti di maestro, come per concedere posti gratuiti agli alunni del Collegio. Rispettato ed onorato da tutto il consesso artistico, occupava sempre il primo posto dopo il direttore, ed era anche il primo chiamato a ragionare la votazione.

Quando avvenne la disgrazia al direttore Mercadante di perdere la vista e si credè che il venerando cieco per la patita sventura avesse bisogno che alcuno gli fosse posto d'allato a coadiuvarlo nell'alta sua carica, il governo del Collegio onde farlo degnamente supplire nel lungo periodo della sua malattia si rivolse di bel nuovo al cav. Conti, conoscendo la passione che sempre nutriva per l'arte e l'amore che portava alla gioventù studiosa e desiderosa di apprendere da lui, non solo valente, ma divenuto sommo (1). Il governo allora (l'abbiam già detto nella parte prima) coi più obbliganti e graziosi modi pregò il Conti a riprendere il

(1) Tale lo credeva Gioacchino Rossini, che lo chiamava, come a me ripetute volte disse a Parigi, *il primo maestro di contropunto di questo periodo di secolo che potesse vantare l'Italia.*

posto che qualche anno prima aveva lasciato, ed allora vacante perchè messo Giuseppe Lillo con decreto del 26 giugno 1862 in disponibilità per l'incurabile malattia di demenza; ed anche l'altro più onorevole che gli offriva di coadiutore al direttore Mercadante col soldo di duc. 75 mensuali (L. 318,75). Egli da prima si negò, e disse non poter accettare per circostanze di famiglia; ma sopraffatto dalle premure del governo del Collegio, dalle incessanti preghiere degli amici, e dai sinceri e fervidi voti di quei giovanetti del Collegio che desideravano averlo di bel nuovo a loro maestro, ed in ultimo per dare all'amico e collega Mercadante una pruova non dubbia della stima e rispetto che per lui nutriva, accettò i due incarichi alle sopraccennate condizioni, e colla stessa data del 26 gennajo 1862 S. M. il Re d'Italia lo nominò alla doppia carica, e gli diede le insegne di cavaliere dell'ordine di S. Maurizio e Lazzaro. Ei giovò sommamente all'arte con le lezioni ed i consigli che dava ai giovani del Collegio, che per retribuzione lo amavano assaissimo: era assiduo, istancabile nel compiere il suo ufficio, della qual cosa fummo testimoni noi stessi che lo vedemmo trarre ogni dì di buon'ora a questo Collegio e dimorarvi per lungo tempo ancora sempre accanto a Mercadante, coadiuvandolo ove solo non bastava per gli acciacchi di sua salute a reggere il pondo della parte musicale del Collegio; immancabile poi alla sua scuola, quando il tempo non bastavagli per dare lezioni a tutti i suoi allievi, li pregava di recarsi nella giornata in sua casa, dove ad ognun di loro graziosamente le dava; e sino a qualche giorno prima di partire per Arpino, sebbene travagliato da un'ardente febbre e molto sofferente, pure dal letto volle dare l'ultima lezione all'alunno pensionista del Collegio sig. Magnetti (come questi stesso mi ripeteva piangendo dopo avvenuta la morte di lui), e con paterna amorevolezza fece di suo proprio pugno le correzioni allo scritto.

L'inverno del 1868 gli fu fatale, e lo passò quasi tutto afflitto dall'asma e da un'ostinatissima tosse; e quantun-

que di costituzione fortissima, pure deperiva sensibilmente ogni giorno di più nella salute. Pregato dagli amici, dai governatori del Collegio, dal direttore Mercadante, che aveva per lui amicizia sincera e stima, pregato dico di astenersi dal venire in Collegio e di occuparsi solo della sua preziosa salute e pensare unicamente a curarsi per guarire sollecitamente e bene, egli con quei nobili sentimenti tanto connaturali al suo carattere ed ai suoi severi principii di onestà, con que'gentili modi che caro lo rendevano ad ognuno, nel ringraziare tutti, soggiungeva che sino a che la testa gli reggeva e le forze interamente non l'abbandonavano, intendeva scrupolosamente adempire al suo dovere e non rubarsi impunemente il danaro del Collegio.

Verso i primi giorni di giugno venne assalito da una forte diarrea, ch'egli disprezzatore, come sempre si mostrò, della sua salute, non curava punto: pure ogni giorno lo sfiniva di più, e sol verso la metà del mese, inabilitato a camminare, si decise a prender letto, ove una gagliarda febbre non lo lasciò più. Chiamato uno dei professori del Collegio, il chiarissimo cavaliere Giovanni Pagano, questi fece molto caso della sua malattia, che dichiarò grave, gravissima, anche perchè complicata, e di difficile guarigione. Cercò da prima mitigare la diarrea, ed ottenuto questo primo vantaggio, consigliò i suoi figli e parenti, che indefessamente l'assistevano, a trasportarlo in Arpino, ove anche egli desiderava unirsi al resto della famiglia che da molti giorni ansiosamente lo attendeva. Giunto Carlo Conti in Arpino, il fratello Tommaso scrisse a Mercadante delle sofferenze che pativa l'infermo e della gravità del male che lo minacciava (1). Dopo qualche giorno, a causa anche degli strapazzi del viaggio, tutti i mali di cui era minacciato si mostrarono nella loro evidenza, tanto che si spaventarono non solo i medici curanti, ma gli altri professori dei paesi circonvi-

(1) La risposta del Mercadante è riportata nell'appendice. Vedi il num. II.

cini chiamati a consulto. *Una diarrea biliosa mucosa o catarro intestinale con ingorgo al fegato; una congestione o infarcimento della base del polmone destro con poco idrotorace:* ecco i mali che nella loro potenza si smascherarono tutti in una volta, a seconda della relazione dei medici curanti e consulenti, per troncargli la vita. Il giorno 10 luglio alle sette ore p. m., appena sceso dal letto, si sentì venir meno, e arrivato a pronunziare le sole parole: *son morto!* già era cadavere.

La sua inaspettata fine fu pianta amaramente da tutti quelli che lo conoscevano da vicino, e da moltissimi anche che lo sapevano per la fama e riputazione che godea di grande artista. Il giorno del funesto annunzio della sua morte fu giorno di vero lutto pel Collegio di Musica: governo, direttore, maestri, superiori del luogo, alunni, impiegati, ed anche le persone della famiglia e gl'inservienti tutti si commossero alle lagrime. Gli amici perderono in lui il più vero e leale amico; i galantuomini e gli uomini onesti il loro rappresentante; i suoi discepoli il più dotto ed il più affettuoso maestro; i maestri del Collegio il più degno collega; l'arte uno de' più grandi cultori e sostegni. Amicissimo come era di Rossini, credei mio dovere nel dargli partecipazione della morte del Conti di mandargli una sua fotografia molto somigliante, e Rossini mi scrisse in data del 10 settembre una commovente lettera (1).

Saverio Mercadante, appena saputa la funesta nuova, scrisse al figlio del defunto, Luigi, in Arpino una lettera che fu una seconda manifestazione della stima e dell'affetto di questo altro gran maestro al Conti, e più particolarmente alla sua scuola (2).

Il governo del Collegio, dopo approvazione superiore, dispose solenni funerali nella chiesa di San Pietro a Majella, tutta abbrunata e risplendente di mille torchi con catafalco in

(1) Vedi appendice num. III.
(2) Vedi nell' appendice il num. IV.

mezzo, attorno al quale si leggevano le bellissime iscrizioni del dotto canonico sig. Giovanni Scherillo professore di lingua latina superiore di questo Collegio (1); ma la gran pompa della cerimonia era tutta riconcentrata nella musica.

Una grandissima ed imponente orchestra vedevasi, ove intervennero a sonare e a cantare, non solo gli alunni tutti del Collegio coi rispettivi maestri, ma benanche i professori più eminenti di Napoli, che graziosamente e spontaneamente ivi si congregarono per rendere l'ultimo tributo di stima alla cara memoria dell'estinto. Si eseguirono da prima la sinfonia *funebre*, e l'altra intitolata *Il Lamento del Bardo* di Mercadante, che, non potendo egli dirigerle, come avea divisato, perchè molto sofferente, in quel giorno restavasi in chiesa dolente e triste alla testa del suo Collegio, onorando colla sua presenza la memoria dell'amico che non era più.

La messa funebre fu quella dello Zingarelli, diretta dal maestro Serrao allievo del Conti e del Mercadante. Un dotto ed affettuoso elogio funebre, scritto dal cav. Michele Baldacchini, governatore del Collegio, venne recitato dal sullodato canonico Scherillo. Intervennero alla lugubre cerimonia, non solo i più cospicui e distinti personaggi della città di Napoli, appartenenti a tutte le classi della società, ma benanche le corporazioni e le accademie scientifiche ed artistiche, e tutti per rendere un ultimo attestato di stima al grande artista, all'onesto cittadino, all'uomo incorruttibile, di sani principii ed eminentemente cristiani. Che sia per durare sempre la sua memoria, e che siagli leggiera la terra che lo copre, come profondo è in noi il dolore che tutti risentiamo per la sua irreparabile perdita. Ecco il ritratto che si può fare di lui:

« Alto della persona, diritto e ben complessionato; testa grande e di forme pronunziate assai; viso lungo, spaziosa la fronte e calva; occhi azzurri, sinceri e sorridenti; d'in-

(1) Queste iscrizioni saranno riportate in fine.

dole amena e gioviale; parlatore pieno di vita, conversevole, amabile, faceto anche, e per lo più arguto e sentenzioso; parco nei suoi desiderii, e contento del suo stato sociale; come umile nella prosperità, rassegnato nelle disavventure; affabile, benefico con tutti; affezionato e fedele nelle amicizie; saldo nei proprii doveri; virtuoso ed integerrimo; sempre d'aspetto nobilmente sereno, e nel tempo stesso di modi gentili e cortesi. Conciliava a lui, al primo vederlo, in tutti reverenza ed amore ».

La sua perdita è più sensibile in questo momento, che l'arte, onde essere revocata alla purezza delle sue fonti, ha bisogno di serii rappresentanti, anche per tramandare le solenni tradizioni dell'antica nostra scuola, quando la musica era scienza ed arte, per sostenere le grandezze della sua storia e le alte sue rinomanze, cui per la tristizia dei tempi che corrono, molti che si mascherano siccome *progressisti*, avrebbero in mente di avvilire e prostituire; ma si persuadano, ed una volta per sempre, i così detti innovatori, i *Vagneriani* del giorno, a preferenza, che la vera arte è immutabile, e quello che fu bello e sublime due secoli fa, è ancora e sarà sempre tale. Le forme molte volte cambiano a seconda dei tempi, della moda, dei diversi mezzi di esecuzione, o di un genere che in un'epoca prevale più di un altro; ma l'estetica dell'arte, il vero ed il bello sono immutabili e non cambiano mai. Fortunatamente per noi, e diciamolo con orgoglio e alterezza, restano ancora per non far crollare il secolare grande edifizio della scienza musicale italiana, le due colossali colonne di granito, Saverio Mercadante e Giuseppe Verdi.

Nel breve periodo dal 1819 al 1821 Carlo Conti ebbe la ventura di essere stato il *maestrino* di Vincenzo Bellini: egli fu il primo a coltivare nel giovine Catanese le severe idee del bello e di quel puro semplice che tanto bene sapeva istillare ed insinuare nell'animo dei giovani, di cui poi Bellini appropriatoselo fece quasi un esclusivo suo privilegio, che contribuì a farlo tanto alto salire, a divenir nel suo genere

anche gigante nell'arte melodica. Bellini, di animo gentile e riconoscente, gliene seppe grado sempre, recandone ad effetto i consigli e rimeritandolo con la sua gratitudine e coll'amor suo; a tale che quando s'incontrarono in Milano, allorchè Conti andò a scrivere la *Giovanna Shore*, Bellini si compiaceva di presentarlo a tutte le sue molte conoscenze come « il caro maestro suo », ed il Conti molte volte a me ripeteva tal delicato procedere di Bellini, e soggiungevami: « Chi ha scritto la *Norma* e la *Sonnambula*, non può essere che di animo grande e generoso, incapace pur di solo concepire la bassa invidia. » Ed ora che parliamo di Conti e Bellini, cade in acconcio il dire che alla morte del Conti si lesse in un giornale di Milano, poi anche riportato dal Santini « *che la stretta del 1.° atto del* Pirata *è opera di Carlo Conti*, *non di Bellini.* » Io mi affrettai a rispondere com'era debito a tale asserzione inesatta, dirigendo per le stampe al direttore di quel giornale una lettera la quale è riportata in appendice (1); e nella biografia di Bellini poi ho fatto una diffusa dichiarazione su tal proposito (2), cui non dispiacerà al lettore di percorrere, perchè si convinca dell'impossibilità della cosa asserita.

I pregi della musica del Conti sono una scolastica perfezione; stile corretto e ricercato; idee spontanee e semplici, ma non originali; ragionato sempre ed esatto nell'espressione della parola, e dagl' intelligenti reputato inappuntabile nelle musiche sacre. Egli non praticò come Mercadante, Donizetti, Pacini, che cominciarono la loro carriera imitando Rossini, e poi a mano a mano cercarono, chi più chi meno, di scostarsene, formandosi uno stile tutto proprio; invece rimase sempre fedele imitatore del gran Pesarese; ed ecco perchè, come è detto sopra, la sua musica poco di nuovo offre, ma

(1) Vedi appendice num. V.

(2) V. biografia di Bellini in questa 2ª parte: Dichiarazione intorno alla stretta del finale del *Pirata*.

solo si trova correttamente scritta, bene elaborata, ottimamente disposte e concertate le voci, e conservando sempre l'unità di stile e di colorito, la verità del concetto, ed una forbita ed elegante maniera d'istrumentare senza esagerazione di sorta od inconcludenti effetti di sonorità: spesse volte anche si avverte una vena di sentimento nelle sue composizioni, non disgiunta dall'affetto, che produce grata e piacevole sensazione sull'animo del pubblico. Camminando sulle tracce del suo maestro Zingarelli, ebbe inclinazione e buon gusto per le lettere, e la coltura di esse, non che la meritata fama di dotto maestro, gli procacciarono quella universale stima e rispetto che l'accompagnarono sino al sepolcro. Giammai però faceva pompa del suo sapere, e nell'elogiare gli altri maestri suoi emuli e colleghi, parlava il meno che poteva, ma sempre modestamente di se, ed a segno che un giorno discorrendo col suo amico signor Santini, non ebbe difficoltà di pronunziare queste parole: « Io mi » credeva un granchè, in quell'anno di speranze e di vita (1). » Scrissi di poi altre cose, ma ci vuol altro per essere un » genio; io cessai di scrivere, non mi lasciando vincere alle » più vantaggiose istigazioni. » Parole che crebbero nel cuore di chi l'ascoltava la venerazione, e fermano sempre più il concetto che si ha di lui di gran maestro, di uomo grande, poichè la più rara e quasi miracolosa qualità di un buon giudizio, è quella di giudicar senza passione o prevenzione alcuna di se stesso. Se non che, noi inchiniamo a credere che dove gli altri per eccesso di orgoglio, il Conti per modestia soverchia e per dubitanza propria de'temperamenti nervosi, portasse errato giudizio delle proprie forze. Certo si è che le opere del Conti piacevano, ed egli come tutti gl'ingegni distinti avea fatto pronosticare bene di se fin dal suo primo esordire nella carriera teatrale.

(1) Si riporta all'anno 1827, quando scrisse in Roma *Bartolomeo della Cavalla.*

Egli andò fra i primi rappresentanti dell' arte italiana, e primo della scuola napolitana, ad inaugurare la statua di Rossini a Pesaro nel luglio del 1866: di quel Rossini che lo teneva in tanta onoranza, e il cui affetto verso di lui durò invariabile per mezzo secolo. Il Conti di poi tornando in Napoli si vide giungere un bel ritratto di quel grande, con dietrovi queste parole di suo proprio pugno vergate: *Al carissimo amico e collega Carlo Conti G. Rossini—Parigi 22 maggio 1867;* ed al Conti parve sempre debito di giustizia qualunque testimonianza di stima, di ammirazione e di rispetto che poteva sì in pubblico che in privato tributare a Gioacchino Rossini. Egli ragionava con sapienza sul valore degli antichi maestri e sopra il merito delle opere loro: che se più a lungo fosse vissuto, quasi da lui medesimo avremmo avuto una storia veramente artistica della musica italiana.

Dal sig. Santini e dal sig. Lancia io presi molti brani della *memoria* e della *necrologia* che scrissero nell' infausta circostanza della morte, che ho creduto riportare letteralmente in questa biografia, perchè stimati adatti allo scopo di rendere giustizia alla cara memoria dell' estinto, e mi piace terminarla con la seguente apostrofe del Lancia:

« O giovani compositori di musica, dolci speranze della patria, cara siavi in ogni tempo la memoria dell' illustre estinto, e nei vostri studii non dimenticate le opere dell' esimio Carlo Conti: prendendone a modello la vita, non obbliate di andar raccogliendo, come api industriose, il mele delle ispirate frasi e del leggiadro stile dei grandi maestri della melodica scienza, che con tal vocabolo esser dovrebbe chiamata la musica; ed al pari di esso, non che della corona dei celeberrimi che l' attorniarono, Rossini, Bellini, Donizetti, Pacini, Mercadante e Verdi, non vi stancate di svolgere i solenni esemplari dei grandi compositori, specialmente napolitani, dei secoli scorsi, non che della scuola tedesca, che rivaleggiò con quella d' Italia, e si distinse per la profondità e lavorio di stile. Ma voi siete italiani, nè dovete trascurare la fisonomia

speciale della vostra arte; vi ricorderete quindi che la musica, nata sotto questo cielo, deve essere figlia del cuore, più che della mente e del calcolo; e quindi non può sottoporsi contro sua natura alle fredde regole di una teorica speculazione, ed alla rigidezza di quasi matematici trovati, ove la ragione può rinvenire il suo pabolo, ma a cui il cuore e gli affetti resteranno completamente estranei. Quando voi avrete saputo fondere nel vostro stile l' italica ispirazione coi tesori della scienza, e quando voi gli avrete dato l' artistica impronta che contraddistingue le geniali opere della terra del *si*, le vostre fatiche possono dirsi coronate ed il vostro scopo sarà raggiunto ».

Ecco ora le iscrizioni del Canonico Teologo Giovanni Scherillo, poste, la prima sulla porta maggiore della Chiesa, e le altre alle quattro facciate del tumulo.

Pro foribus templi

KAROLO CONTI

MVSICAE ARTIS EXIMIO CVLTORI
TRIVMVIRI HVIC TEMPLO ET COLLEGIO PRAEFECTI
IVSTA PERSOLVVNT

ADESTO QVIS QVIS ES INCOLA SEV ACCOLA
ET INTER COLLEGAS COLLEGAE SVI FVNVS
HONESTANTES
INTERQVE ALVMNOS TANTVM PRAECEPTOREM
LACRVMIS PROSEQVENTES ABEVNTEM
INTROGREDITOR
ET AETERNAM REQVIETEM
BENEMERENTI EXPOSCITO

In antica tumuli parte

I.

KAROLVS CONTI
PRID· IDVS· OCT· MDCCXCVII
ARPINI IN VOLSCIS NATVS
A MEDICIS DISCIPLINIS ADHVC IVVENIS
NATVRAE VI ABREPTVS
MVSICAE EXCOLENDAE
HOC IPSO IN COLLEGIO SE TOTVM DEDIT
CLARISSIMVM DVCEM NACTVS ZINGARELLIV
CVIVS GLORIAE SATIS OMNINO FVISSET
HVNCE DISCIPVLVM EFFINXISSE
MOX NEAPOLI ROMAE MEDIOLANI
AD DRAMATICA POEMATA MODOS FECIT
ET PLACVIT
TRADENDIS TAMEN ARTIS SVAE PRAECEPTIS EXCELLVIT
QVAE ACRI INGENIO SVMMOQVE STVDIO AC LABORE
EX PRISCIS ITALIAE NOSTRAE AVCTORIBVS
HAVSERAT
DIGNVS QVEM HVIVSCE COLLEGI ALVMNI
IN PRIMIS SVSPICERENT
MERCADANTIVS VERO COLLEGI MODERATOR
INTER PHONASCORVM HVIVS AETATIS PRINCIPES
CERTE ADNVMERANDVS
SIBI DELIGERET ADIVTOREM

VITA CONCESSIT V· ID IVL· MDCCCLXVIII

Dextrorsum

II.

KAROLVS CONTI
LITERAS RARO EXEMPLO MVSICAE ARTI
CONIVNXIT
ITA QVIDEM VT NEAPOLI ET PARISIIS
NOBILISSIMAE DOCTORVM HOMINVM SOCIETATES
EVM SIBI SOCIVM ADSCISCERENT
AMICITIAM VERO TANTA RELIGIONE EXCOLUIT
VT FRATREM SE SE ADEPTOS ESSE IVDICARENT
QVIBVS EVM AMICVM SORS OBTVLISSET

HEHEV
QVI NEMINEM VIVVS
OMNES MORTE SVA CONTRISTAVIT

Sinistrorsum

III.

KAROLVS CONTI
PIETATE CONSTANTIA MORVMQVE INTEGRITATE SPECTANDVS
INNATAM QVAMDAM ANIMI DIGNITATEM
IN OMNI VITAE RATIONE PRAESETVLIT
QVAM TAMEN EA HVMANITATE TEMPERAVIT
VT SIMVL OBSEQVIVM SIBI PARERET ATQVE AMOREM

—

HAVE ANIMA INCOMPARABILIS
COELVMQVE ILLATA
CONIVGEM NATOS AMICOS
ALVMNOS DENIQVE TVOS
DEO COMMENDA

In postica tumuli parte

IV.

DOMINE IESV
QVI TE IPSVM HOSTIAM PLACABILEM
QVOTIDIE VIVIS ET MORTVIS REDIMENDIS
OMNIPOTENTI DEO
SACERDOTALI OFFERS MINISTERIO
SI QVID SORDIVM
EX HOMINVM CONSORTIO
KAROLVS TVVS CONTRAXIT
LIBENS CLEMENS
DIVINO SANGVINE TVO ABSTERGITO

1. Composizioni di Carlo Conti esistenti nell'archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *La Pace desiderata*, opera semiseria. Napoli Teatro Nuovo 1820.
2.° *Il Trionfo della Giustizia*, Napoli Teatro Nuovo 1823.
3.° *Misantropia e pentimento*, opera semiseria. Napoli Teatro Nuovo, inverno del 1823.
4.° *Gli Aragonesi in Napoli*, opera semiseria. Teatro Nuovo 1827.
5.° *Alexi*, opera seria. Napoli Real Teatro San Carlo 1828 (quest'opera fu scritta in collaborazione col maestro Nicola Vaccaj, per le ragioni sopra enunciate).
6.° *L'Olimpia*, opera seria. Napoli Real Teatro San Carlo 1829.
7.° Cantata composta per l'inaugurazione della Costituzione data da Ferdinando II, ed eseguita in S. Carlo nel 1848.
8.° Pezzo originale con accompagnamento di pianoforte scritto per l'esame del maestro di tromba e trombone, 1862.

9.° *Andante* con accompagnamento di pianoforte scritto per l'esame del maestro di controbasso, 1862.

10.° *Basso* per essere armonizzato, scritto per l'esame del maestro di *Partimenti*, 1862.

11.° Due *Gloria Patri* per quattro voci con orchestra.

12.° *Qui sedes* e *Quoniam* per voce di soprano con coro ed accompagnamento d'orchestra.

II. Altre menzionate nelle diverse Biografie.

1° *Le Truppe in Franconia*, opera semiseria rappresentata nel Teatrino del Real Collegio di San Sebastiano 1819. — 2° *L'Audacia fortunata*, opera semiseria. Roma Teatro Valle 1827. — 3° *L'Innocente in periglio*, opera semiseria id. id.. — 4° *Bartolomeo della Cavalla*, opera id id. — 5° *Giovanna Shore*, opera seria. Milano Teatro la Scala 1829. — 6° Cantata scritta per l'inaugurazione del busto di Vincenzo Monti, Milano 1829. — 7° *I Metastasiani*, farsa. — 8° Sei *Messe solenni di Gloria* per quattro voci e grande orchestra. — 9° Due *Messe Funebri*, id. — 10° *Credo* per più voci e grande orchestra. — 11° *Te Deum* per quattro voci ed orchestra. — 12° *Magnificat*, id. — 13° *Salve Regina* per voce di tenore con cori ed orchestra. — 14° *Dixit Dominus* per quattro voci, cori e grande orchestra. — 15° *Tantum ergo* per diverse voci con cori e senza, e con accompagnamento d'orchestra. — 16° *Salmi* diversi per più voci con cori e senza, accompagnati da grande orchestra. — 17° *Litanie* a due, tre e quattro voci con orchestra. — 18° *Cantate* diverse per più voci con orchestra. — 19° *Cori* diversi e pezzi da camera, canzoni, ec. ec. — 20° *Sinfonie, Concerti* e pezzi per diversi strumenti.

N. B. Delle musiche di Carlo Conti che non si trovano nel nostro archivio alcune sono state dallo stesso autore regalate ai suoi amici, altre prestate che non gli vennero restituite, come egli stesso mi assicurava, ed il rimanente si conserva dalla sua superstite famiglia residente in Arpino.

Appendice alla Biografia

Numero I.

Articolo del Giornale « il Censore Universale dei Teatri. »

Milano, mercoledì 11 novembre 1829 (numero 90)
Imperiale Reg. Teatro alla Scala.

Giovanna Shore del maestro Carlo Conti, col terzo atto riformato.

Perchè il pubblico coroni di sonori applausi l'esecuzione d'un pezzo di musica, conviene che l'entusiasmo della platea sia provocato da quello del palco scenico. Crescere deve poi soprattutto il calore e la forza dell'azione e del canto al calar del sipario, perchè con calore e con forza si manifesti l'approvazione dell'uditorio. Questo costante effetto osservato dall'esperienza di tutti i tempi, ha suggerito quei grandiosi finali con enfatiche strette, quegli ultimi colpi di scena, di sorpresa e di chiasso, che felicemente immaginati e lodevolmente eseguiti, furono e saranno sempre del successo loro sicuri. Questa e non altra fu l'avvertenza trascurata nel terminare il melodramma di *Giovanna Shore*, e ad essa sola si attribuisca quella diversità che tanto più clamorosamente del terzo suffragò il secondo atto di questa bella composizione. L'indicarne per causa la troppo spaventosa atrocità del soggetto, è un discorso avanzato senza riflessione e senza verun fondamento, perchè il terrore è il primo scopo della tragedia; perchè i massacri delle reggie d'Argo e di Tebe, procreatori di quanto ha di più classico il coturno, sono assai più snaturati ed orrendi di una donna condannata a morire di fame; perchè tanto insomma c'inte-

ressa per natura nostra il terribile, che perfino le pubbliche esecuzioni della giustizia punitiva accompagnate sempre si vedono da immensa folla. Moltissime e tutte dimostrative ragioni addurre si potrebbero in opposizione a quanto malamente si disse finora a carico di questo spettacolo; ma i suoi diritti poetici e musicali da loro stessi già si difendono innanzi all' intendimento d' ogni sensato e neutrale osservatore con più che sufficiente eloquenza, perchè soverchia si renda ogni più diffusa altrui apologia. Quella morte di stento in scena non lasciava terminare la musica col solito maestoso e strepitoso suo sfogo; si pensò quindi cangiare lo sviluppo dell' azione, e nella sera di sabato 7 del corrente novembre, si riprodusse quest'opera colle nuove riforme dell'atto terzo, ove Giovanna ristorata prima dal marito, e perdonata poi da Riccardo, risorge ai conjugali affetti ed alla pace di una tranquilla esistenza. Un accomodamento, dirò così, improvvisato, non può certamente offrirci quel medesimo scioglimento della catastrofe che dato ci avrebbe il poeta, se nel disporre la condotta del suo lavoro determinato si fosse fin da principio di farlo terminar lietamente. Aprì egli nondimeno al suo maestro la strada di farci sentire in bocca di mad. Lalande un bel canto, che ben per certo, ma con un poco d'orgasmo nella prima, nella seconda sera, poi espresso ci venne colla più rara e magistrale delicatezza, che fu anche in tutto il suo gran valore gustata ed esaltata dal pubblico. Acquistò in tal modo, non vi ha dubbio, l'opera un nuovo da aggiungersi ai tanti altri suoi pregi; ma gran parte dei primi ostacoli, da me già in precedenza indicati, sussiste ancora, e perciò quello che sopra ogni altra cosa saprà conservarsi la più pronunziata comune estimazione, sarà sempre tutto intero l'atto secondo, ove il sig. Rubini spiega un'abilità di canto, che senza esagerazione si può chiamar prodigiosa. Gareggia con esso mirabilmente mad. Lalande, unendo alle sue tante preziose prerogative, di cantare con talento di attrice, che deve essere qui segnalato, so-

prattutto per quella verità e naturalezza con cui ci dipinge al vivo gli spasimi e languori dell'ultima scena, tanto diversi da quelli del *Pompei*, del *Pirata* e della *Straniera*, e sempre espressi colla più commovente illusione. Colpa sarebbe del pari il lasciare inosservato il merito del sig. Biondini, che sostiene con tanta dignità e forza la parte del Re in tutto l'andamento del melodramma. Il suo primo e gran pezzo con *Astingo* non potrebbe esser meglio eseguito, e così tutto il resto; ma il superbo duetto poi con Giovanna giustissimi gli guadagnarono quei generali ed enfatici applausi, che doveroso trova tutto l'uditorio di accordare a questi due artisti, compiacendosi di veder reggere il signor Biondini sì valorosamente al confronto e del sig. Rubini e della sig.ª Lalande.

Articolo del Giornale del Regno delle due Sicilie
Sabato 12 dicembre 1829 (numero 286).

I buoni principii della nostra scuola di musica, principalmente ancor sostenuti a'dì nostri dallo Zingarelli, rilucono tuttavia negli allievi della stessa in mezzo alle servili imitazioni dello stile Rossiniano, le quali sembrano minacciare una total decadenza all'arte musicale. I nostri giovani maestri di cappella e nel Regno e fuori han dato e danno tutto giorno luminose pruove di questa devozione al vero bello musicale: pregio tanto più da commendarsi nella gioventù, quanto che la gioventù è naturalmente propensa ad incensare l'idolo della moda. Noi ne addurremo due freschi esempii in due nostri maestri, il signor Conti ed il signor Ricci. Il recente spartito del primo, *Giovanna Shore*, eseguitosi in Milano nel teatro della Scala, e che ha ottenuto la più brillante riuscita, è appunto di questo carattere: ed ecco come a riguardo di questa musica si esprime uno de' fogli pubblici di quella capitale:

« Leggitori miei pregiatissimi! Se volete andare alla Scala per divertirvi, dimenticate le cavatinucce brillanti, i duetti-

ni a cabaletta, il fracasso della banda militare, la musica spezzata da frequenti modulazioni, gl'incessanti tuoni minori, i pizzicati, la discrepanza continua tra il vocale e lo strumentale, tutti insomma quei moderni raffinamenti, che se non appartengono all'arte musicale, sono progressi nondimeno di una certa industria, che ha saputo guadagnare le vostre orecchie, e non di rado anche meritarsi il vostro favore. Non è già l'ambizione di sorprendervi colla novità che allontanò il sig. Conti da questi fortunati artifizii, ma la sua abitudine di trattare la composizione musicale secondo i suoi veri principii ed insegnamenti, guidati da un accorto criterio, ed applicati al poema drammatico divenuto oggetto del suo lavoro.

« Preparatevi quindi a sentire una musica scritta da un compositore al quale è dovuto il titolo di Maestro, ove si canta e si suona senza fatica o violenza, perchè il canto e il suono si trovano sempre nell'esercizio delle loro facoltà naturali; ove le idee sono tutte ben concepite, sviluppate e condotte nei ragionati loro periodi; ove l'orchestra, nutrita sempre di modi precisi e pronunziati, si trova nondimeno in continua e giusta relazione colla parte vocale; ove lo stile conserva costantemente il suo carattere serio, dignitoso ed analogo a quello del poema; ove opera in fine è il tutto di un vero artista, che di ogni sua parte può rendere la relativa e conveniente ragione. Ascolterete attenti; vi troverete soddisfatti, applaudirete spesso, ed alla fine del suddetto atto chiamerete con fervore sul proscenio replicate volte il maestro ed i suoi cantanti, nel convincimento della distinta abilità e dell'uno e degli altri. Questo è quanto fu fatto alla prima e seconda recita. Questo è quanto farete nelle consecutive (1). »

(1) Ad onta dell'ammirazione per l'egregio maestro Conti, protestiamo altamente di non dividere le opinioni del giornalista Milanese in riguardo a questo secondo articolo: noi gli ricordiamo solo che all'epoca che comparve la *Giovanna Shore*, 1829, Rossini avea scritti

Numero II.

« Pregiatissimo amico
« In pronto riscontro alla grata vostra, vi significo la sor-
» presa ed il dolore cagionatomi in apprendere le sofferenze
» dell' amatissimo D. Carlo, augurandomi che per vostra e
» mia consolazione cessino quanto prima: speranza che non
» verrà meno dietro i salutari effetti dell' aria nativa, delle
» amorose cure di ottima famiglia, e della tranquillità di
» spirito. Ho trovato strano l' invio del certificato, poichè
» l' alta posizione artistica e sociale dell' ammalato, la me-
» ritata stima ed affetto che tutti gli portano, rendono inu-
» tile ogni giustificazione. Ciò posto, il non chiesto documento
» lo ritengo presso di me, serbandomi soltanto di farne ver-
» bale cenno al distinto cav. De Marinis. Per particolare mio
» compiacimento, come pure di mia famiglia, degli amici
» tutti, degli affezionati alunni di questo Real Collegio, sa-
» rete tanto buono da non privarmi di ulteriori notizie che
» possano rassicurarmi della pronta e regolare miglioria del
» mio antico collega.... »

E qui fa pietà la firma tremula ed incerta del venerando cieco....Ah! amiamo questi uomini che fanno grande l'Italia...

i suoi capolavori *Otello*, *Barbiere*, *Mosè*, *Semiramide*, *Guglielmo Tell*: come dunque salta in testa al saccente articolista di parlare impunemente o meglio detto immodestamente di *servili imitazioni.... di stile Rossiniano...., che minacciavano la totale decadenza dell' arte musicale?*.... ec. ec. della *propensione della gioventù ad incensare l'idolo alla moda!!* Ma non sa egli che tutti gl' incensi dell' Arabia non bastano ad incensar Rossini? — E se Conti acquistò rinomanza nell' arte è perchè seppe corrergli dietro, non avendo avuto dalla natura il raro privilegio di creare e d' inventare. Andare sulle orme di Rossini, come su quelle di Raffaello, di Michelangelo, ecc. ecc. non era sufficiente merito per Conti? Proporlo a modello, volerlo fare compositore originale, perchè?... Oh! quanto è pur troppo vero che gli amici imprudenti risultano il più delle volte i peggiori nemici!....

Numero III.

« Carissimo Florimo

« Più volte presi la penna per accusarvi ricevuta dell'ul-
» tima vostra che ebbi unita al ritratto del non mai abba-
» stanza compianto amico Conti; ma debbo confessarvi che
» le lagrime m'impedirono di fare ciò che il mio cuore mi
» prescriveva. Oggi, meno debole, adempio al sacro dovere!...

« Assieme al ritratto vi era un opuscolo sulla sua vita
» firmato dal sig. Santini, ed io fui oltremodo tocco della
» lettura delle attestazioni di affetto scritte da voi e dal
» povero Mercadante intorno a tal perdita ed a conforto
» della famiglia. Ciò mi è di somma compiacenza, e non
» poteva essere altrimenti....

« Ricordatemi al caro Mercadante ed al buon Serrao: il
» dover tacere in quest' incontro relativamente al Conti mi
» è ben doloroso!.... Egli non è più!.... Bellini è spento!....
» ma vi resta ancora il tutto vostro —Rossini. »

Sono parole semplici, affettuose e soprattutto improntate di verità. Si vede che il cuore non era estraneo alla mano che le scriveva. Ma tremendo destino!!! Chi l' avesse mai detto che cinquanta giorni dopo scritta questa patetica lettera, Rossini si dipartiva da questa terra il dì 13 novembre e volava nel cielo per raggiungere l'amico Conti?...

Numero IV.

« Amico carissimo

« Le cattive nuove hanno le ali; perciò l'affettuoso vostro compitissimo foglio mi pervenne jeri, trovandomi unitamente a tutti di mia famiglia, immerso nel più profondo dolore, poichè fino dal giorno precedente era stato istruito dello spietato avvenimento. Mi è impossibile, nello stato in cui mi trovo, poter vivamente descrivervi la giusta lacerante

impressione provata dal Governo di questo Real Collegio, da' professori tutti, dagli allievi particolari del defunto, dalla intera comunità, atteso che il grande artista mancato, non solo era meritamente stimato, ma eziandio generalmente amato per le sue virtù morali e sociali. Se per diritto di sangue i figli, consorte, parenti ragionevolmente debbono per tanta sciagura essere i più afflitti, pure l'Italia, l' arte musicale, la studiosa gioventù debbono piangere l'irreparabile perdita di uno dei più validi sostegni della gloriosa tradizionale scuola, che tanti grandi ingegni produsse.

« Dovendo un dopo l' altro, nessuno escluso, soggiacere alle stabili, inesorabili leggi di natura, come secondo padre debbo pregarvi ad essere rassegnato ai divini voleri, e per quanto è possibile, mostrarvi calmo, onde potere infondere coraggio a' più vecchi, a' più giovani di voi, come primo erede di sì incontaminato nome.

« Se nulla può essere paragonato al dolore di virtuoso figlio che perdè il migliore dei padri, credete pure che dopo di voi nessuno quanto me può sentire l' inattesa sventura, per aver perduto l' amico de' primi anni, ed ora il consolatore di mia trista ed infelice esistenza, ch' egli con tanta carità ed affezione sapeva raddolcire.

« Compiacetevi cordialmente significare a quanti da vicino vi appartengono, le sincere e sentite espressioni d' immensa condoglianza; e confermandovi i sentimenti di stima, affetto e considerazione, credetemi per la vita

Vostro devotissimo affez.mo

S. Mercadante. »

Numero V.

Napoli, il dì 7 agosto 1868.

« Pregiatissimo signor Redattore

« Qualche giornale di costà, nell'annunziare la morte dell' egregio maestro cavalier Carlo Conti, attribuisce al medesimo la stretta del 1° finale del *Pirata*, cui Bellini sarebbe ricorso in un momento d' imbarazzo. Compagno ed amicissimo di entrambi, ed oltracciò testimone di tutti i fatti della loro vita, mi veggo obbligato di dichiarare affatto priva di fondamento una tal notizia: giacchè mentre il Bellini recavasi appositamente costà nel 1827 a scrivere la succennata partizione, il Conti proprio nell' epoca stessa era alacremente dietro la composizione di tre sue opere, *L' Innocente in periglio* e *L'Audacia fortunata* pel Teatro Valle di Roma, e *Gli Aragonesi in Napoli* pel nostro Teatro Nuovo; e quindi il tempo e la diversa località, tutto facevagli difetto per attendere a quella quarta composizione, per fornire artisticamente la quale, avrebbe avuto bisogno di tener presente tutto il resto del lavoro Belliniano, lasciando stare la diversità radicalissima delle loro due fisonomie artistiche; e per questa ultima e valevolissima ragione, credo superfluo, se non interamente inutile, investigarne altre.

« La prego, signor redattore, di dar posto nel suo pregevole e diffuso periodico a questa rettifica, scritta solo in onor del vero, e mi creda colla più distinta stima

Devotissimo servo
FRANCESCO FLORIMO.»

VINCENZO BELLINI

PARTE I.ª — Biografia

PARTE II.ª — Dichiarazioni ed Aneddoti

A

VINCENZO BELLINI

CHE IN PIENO SECOLO DECIMO NONO
RENDETTE CREDIBILI I PORTENTI
DELLA CETRA DI ORFEO
E DEL CANTO DI QUELLA SIRENA
SULLA CUI TOMBA VENNE EDUCATO
MA A CHI LO CONOBBE DA PRESSO
PIÙ AMMIREVOLE
PER IL CUORE
DOVE IDDIO AVEA POSTO IL SECRETO
DELL' ARMONIA DELLE SFERE CELESTI

FRANCESCO FLORIMO

A CUI LA *MEMORIA* DELLA FRATERNA AMICIZIA
TIEN LUOGO DI OGNI GLORIA E CONFORTO DELLA VITA
ERGE CON DEBOLI FORZE
QUESTO QUALUNQUE MONUMENTO
CHE PURE VORREBBE DURATURO
QUANTO IL NOME CHE PORTA IN FRONTE

Can. **Giov. Scherillo**

BIOGRAFIA

Vincenzo Bellini (1)! Quali e quanti svariati sentimenti in me siensi ridestati solamente a scrivere questo nome, non potrei tutti enumerare; ondechè a siffatta commozione dell'animo mio nel parlare di colui che fu il compagno della mia gioventù, il più tenero amico che mi abbia avuto, che le gioie non trovava compiute se meco non le divideva, e le angosce alleggeriva a me confidandole, che fin negli ultimi momenti della vita al nome della madre univa il nome mio, ben prevedo che non potrò certamente essere un freddo ed indifferente biografo. Nondimeno procurerò di farmi governare *dalla mente il meglio che potrò*, sebbene non mi sarà dato impedire al cuore che spesso non preponderi, ed alcune volte forse non vorrò neppure, che mi parrebbe mal corrispondere alla salda e costante amicizia che ci stringeva, e quasi rendermi colpevole verso quella cara memoria. Mi perdonerà quindi chi leggerà queste mie povere cose se mi fermerò su questa biografia più distesamente che non feci su le altre, e se mi addentrerò in maggiori particolari; ma se il lettore ha in sua vita intesa mai la forza dell'amicizia, mi porgerà la mano e mi sarà ancora cortese di un encomio.

Da Rosario Bellini maestro di musica, e da Agata Ferlito

(1) Dall'egregio avvocato signor Filippo Cicconetti romano, che meglio degli altri scrisse una vita di Vincenzo Bellini, ed a cui io somministrai non poche notizie a tal riguardo, ho tolto molte cose per la presente biografia, che ho qui identicamente riportate, ritenendo solo per mio quanto dagli altri non fu detto finora.

giovinetta intelligente e di bello aspetto, nacque un figliuolo il primo giorno di novembre del 1801. Catania di questo avvenimento per nulla si curò, chè l'umile casetta ove quegli vagiva non era il palagio del ricco e del potente: ma Catania ebbe poi a gloriarsi di Vincenzo Bellini che seppe affascinare il mondo con le sue melodie.

Fin dai teneri anni mostrò grande inclinazione ed un'attitudine grande alla musica. Aveva appena un anno, ed ogni canto che udiva in casa o per le strade lo rallegrava: a diciotto mesi imparò a modulare con grazia infantile un'arietta di Valentino Fioravanti che il padre gli accompagnava, nè mai si dipartiva da costui quando sonava il cembalo; di modo che faceva meraviglia vederlo in sì tenera età prendère tanto gusto alla musica. Tali predisposizioni decisero il padre ad insegnargli i primi rudimenti dell'arte adatti alla tenera età; e più tardi dall'avo paterno Vincenzo, abruzzese di origine, educato al Conservatorio della Pietà de'Turchini, ove fu allievo di Jommelli e Piccinni, venne iniziato allo studio dei *partimenti* e del *contropunto*. Ciò che sin da'primi anni lo rendeva degno di attenzione, era un frequente passare dalla gioja alla tristezza, senza alcuna apparente ragione; e rimasta collo scorrer degli anni la sola forza dell'indole, prese un'aria di dolce malinconia, argomento di finissima sensibilità e squisito sentire. Scorgendo coloro che lo avvicinavano la grande attitudine e la svegliatezza di quell'ingegno, esposero il tutto all'Intendente in quel tempo di Catania, duca di San Martino, il quale d'accordo col municipio gli decretò un annuo assegno, perchè si recasse al Collegio di Napoli a studiare fondatamente la musica. Tale pensione, rinunziata da Bellini quando non ne aveva più bisogno, venne dal municipio di Catania trasferita con generoso intendimento al padre, Rosario, il quale la godè sino a morte, e questo siccome attestato di ammirazione al grande ingegno del figlio.

Nel luglio 1819 venne ammesso come alunno nel Collegio di S. Sebastiano in Napoli, e scorsi appena sei mesi otten-

ne un posto gratuito per concorso. Ebbe a primi istitutori per lo studio dell'armonia e partimenti Giovanni Furno, ed il suo maestrino fu Carlo Conti: pel contropunto, a suo tempo, fu posto sotto la savia scorta di Giacomo Tritto, la cui scuola, quantunque fosse dottissimo maestro insegnante, poco si affaceva alle tendenze melodiche del giovinetto Bellini, il quale dopo qualche anno, nel 1822, mutò maestro, e passò ad apprendere alla scuola dello Zingarelli, ch'era pure il direttore del Collegio. Zingarelli, con quell'acume tutto proprio, comprese tosto la bella disposizione del giovine Catanese, e cominciò con vero interesse ed amore paterno a coltivare quell'eletto ingegno, prima colla severità di buoni studii, e poi guidandolo e dirigendolo a considerare e meditare le opere dei classici e celebri maestri che tanto avevano illustrato l'arte (1). Tra gli stranieri, l'Haydn ed il Mozart fissarono la sua prima attenzione, ed occuparono gran parte del suo studio, poichè soleva passare molte ore del giorno a mettere in partitura i *quartetti* del primo ed i *quintetti* del secondo. Tra i sommi della scuola napolitana, egli più che altri amava Jommelli ed il melodico Paisiello; ma il Pergolesi poi era l'autore di sua particolare predilezione, col quale il suo cuore simpatizzava compiutamente. Lo stile tenero, espressivo, pieno di profondi affetti dell'inimitabile autore dello *Stabat*, fece sì profonda impressione nel suo cuore, ch'egli riuscì in breve a saperne a memoria tutte le opere; ed a qual grado eminente giugnessero le emozioni che destavano in lui quelle melodie, lo vidi un giorno, che entrando nella sua camera nel mentre sonava il cembalo, mi accorsi che aveva gli occhi pregni di lagrime: maravigliato ne dimandai il perchè. « E come non » piangere, mi disse, contemplando questo sublime poema del » dolore? (era lo *Stabat*). Quanto sarei felice se nella mia

(1) Intorno all'asserzione del Cicconetti che Bellini avesse avuto delle lezioni dal Raimondi, vedi la nota 1ª alla vita di costui a p. 619.

» vita avessi la fortuna di creare una melodia tenera e passionata che almeno ad una di queste somigliasse! » E con parole che uscivano dal cuore, soggiunse: « Questo vorrei, e » dopo sarei contento di morire anche giovanissimo come il » povero Pergolesi. » E chi poteva immaginare in quell'istante come fatalmente queste parole si avessero ad avverare?.... Le sue melodie non furono seconde a quelle del Pergolesi, e come lui ebbe breve la vita: nè più tardi, quando anch'egli era divenuto grande, lasciava mai di ripetere, che ei non credeva potersi creare opera più eminentemente drammatica e commovente, nel suo genere, dello *Stabat* dell'*angelico Pergolesi*: così usava chiamarlo.

Divenuto nel 1824 primo maestrino tra gli alunni, ebbe il privilegio annesso di poter andare in teatro nel giovedì e nella domenica di ogni settimana. Rappresentavasi allora nel teatro di S. Carlo quella colossale opera del Rossini ch'è la *Semiramide*, eseguita da quei sommi nella storia dell'arte, che erano la Fodor Mainvielle e Luigi Lablache: rimase Bellini nell'udirla talmente colpito, che nel ritirarsi in Collegio dopo il teatro con me e con altri compagni, a noi che disputavamo sulla maggior bellezza di questo o di quell'altro pezzo, egli soffermandosi verso Porta Alba ci rivolse triste parole di sconforto, perchè non gli pareva che si potesse più scrivere buona musica dopo quella classica del Rossini. Ventura volle però che quello sconforto in lui non fosse cagione d'inazione, siccome avviene alle tempre deboli, ed invece gli fu sprone a grandi cose, come avviene a quelli che portano da natura l'impronta geniale; e per tal modo ei che credeva perduta ogni possibile speranza a ben riuscire, creò la *Norma*, che certo in altro genere gli valse quanto a Rossini la *Semiramide* (1). Pure, stimolato dal pensiero della gloria che ogni

(1) Certo, in quella sera di quanti eravamo nessuno pensò che quello stesso sconfortato giovanetto, il quale per giunta sconfortava noi altri, sarebbe un giorno diventato così grande, che in suo onore si sarebbe inalzato un Teatro col suo nome, nel luogo stesso dove

di più si accendeva in lui, e dal proprio genio che lo agitava, raddoppiò i suoi studii, e cominciò prima a scrivere una romanza per contralto: *Dolente immagine di Fille mia*, che pubblicata per le stampe ebbe una buona accoglienza; e poi un' aria con recitativo andante e cabaletta: *Quando incise su quel marmo*, che anche fu molto gradita. Scrisse pezzi per flauto, clarinetto, violino ed oboe; sei sinfonie a grande orchestra; due messe, un *Dixit* a quattro voci ed orchestra, quattro *Tantum ergo, Litanie, Magnificat, Credo*; e la cantata *Ismene* per le nozze del suo amico sig. Antonio Naclerio colla signora Gelsomina Ginestrelli. Tutte queste musiche andarono disperse in quella spensierata età, ove si gode solo del presente e punto non si pensa all'avvenire. Alcuni dei citati pezzi, da me di poi ricercati, ed a stento rinvenuti, sono quegli stessi che io ho dati in dono, come è detto a pagina 165, alla biblioteca di questo Collegio.

Il mondo musicale era allora dominato dagli angelici canti e dai sublimi accordi di Gioacchino Rossini, genio ardito, fantastico, immenso, inesausto, prepotente, ch'entrato appena nel campo dell'arte, abbattè d'un colpo quanti gli si ponevano avanti e gli altri tutti che l'avevano preceduto, ai quali con tuono assoluto pare che avesse detto: « Voi siete il passato, che io venero e rispetto, ma il vostro regno è finito: ora di voi s'impossesserà la storia: il dominio del presente e dell'avvenire è di me, che schiudo un'era novella. » Ed invero i cuori non palpitavano più all' udire le musiche del Jommelli, del Paisiello, del Cimarosa; l' amore di che erano stati oggetto divenne riverente stima, e tutte le ammirazioni si rivolsero al nuovo maestro di Pesaro, che svariatissimo nelle forme, animato in ogni concetto, impetuoso

egli si era soffermato a manifestarci la sua sfiducia o l' ammirazione pel gran Rossini. Chi di noi poteva mai pensare che quel compagno della nostra fanciullezza, fattosi sgabello della *Sonnambula* e della *Norma*, sarebbesi collocato un giorno accanto all'autore stesso della *Semiramide*?....

nelle passioni gravi, gajo negli argomenti piacevoli, ricco e svariato nella parte strumentale, offriva una musica vivace, grande, ardita, feconda, che trascinava, esaltava, inebriava, stordiva ogni mente, ogni cuore. Il modesto alunno del Collegio, Bellini, che vedeva un'intera generazione invaghita, o per meglio dire conquistata dalla potentissima fantasia creatrice di Rossini, si raccolse, e con la calma della meditazione contemplò attonito quell' ingegno gagliardo che a quel modo dominava il secolo; e mentre gli altri scrittori musicali, anco provetti, si piegavano alla nuova maniera del dominator Pesarese, egli, riscaldato dalla scintilla celeste che gli si accendeva nel petto, attinse nell' anima la forza di resistere alle seduzioni delle melodie *Rossiniane* ed al plauso che ne accompagnava i trionfi: egli, anzi che schierarsi nella folla degl' imitatori, ebbe la coscienza della propria individualità, e seguendo le ispirazioni dell'appassionata anima sua, seppe con la potenza dell'ingegno e con l'originalità del proprio stile prender posto fra i più eletti figli della divina armonia. Egli si avvide che i modi trattati da Rossini non erano i soli pei quali la passione potesse rivelarsi. Accanto al sublime intravide il patetico, accanto al selvaggio il tenero, accanto alla forza il dolore: insomma vide il cuore accanto al pensiero musicale, e la passione di *Otello* fu rivelata per altre vie nella *Norma* (1).

(1) « Quand on vit arriver un Sicilien blond comme les blés, doux » comme les anges, jeune comme l' aurore, mélancolique comme le » couchant. Il avait dans son âme quelque chose comme du Pergolesi » et du Mozart tout à la fois; s'il avait été peintre au lieu d'être mu- » sicien, j'aurais dit qu'il y avait en lui du Corrège et du Raphaël. Il » avait vu Rossini s'élever si haut, que son oeil triste et doux avait » peine à le suivre dans son vol audacieux; il souhaita être la lune de » ce soleil. Ne pouvant être l'aigle, il voulut être le cygne. Dieu lui » avait mis une lyre dans le coeur, il n'eut qu'à laisser battre ce » coeur pour en tirer les accords les plus touchants. »

Ho creduto qui riportare identicamente questa descrizione di Bellini

I severi studii sui classici, il grande amore dell' arte, e più il desiderio dell'innovazione, o come egli soleva dire, « il » desiderio di vedere se con le stesse sette note si potesse» ro esprimere in altri modi le passioni umane, » gli fecero conseguire il grande scopo di rinnovar l'arte e di acquistare un'impronta tutta propria. La malinconia, il sentimento affettuoso, tenero, passionato, spontaneo, furono i pregi eminenti di Bellini; sicchè non gli fu mestiere d'altro che di tradurre esattamente la parola del suo cuore per trovare sorgenti di commozione da molti trascurate fin allora. Assiduo e istancabile nel lavorare, cercava la vera espressione dell' affetto e della parola senza pompa, e con la semplicità di mezzi conseguiva effetti maravigliosi, prepotenti. Egli s' ispirava al sentimento della buona poesia per esprimere e svelare colla spontaneità delle sue melodie il profondo mistero del cuore umano; e volle che la musica non fosse un rumore vano ed inutile, ma raddolcisse in compagnia di quella divina sorella ed intenerisse gli uomini al bisogno. «Datemi, diceva egli sempre, « datemi buoni versi, ed io vi darò buona musica. » L'anima di Bellini si è rivelata nell'*Adelson e Salvini*. Zingarelli, desiderando di avere di lui un saggio tutto proprio, lo esortò a far da se, e non volle arrecare alcuna correzione a quella sua partitura, perchè potesse giudicar meglio il valore di lui ed il suo avvenire; ed ecco che nel carnevale del 1825 comparve nel teatrino del Collegio di Musica in San Sebastiano la prima operetta del Bellini intitolata *Adelson e Salvini* (1), cantata dai suoi stessi compagni Manzi, Marras e Perugini, composta senza aver consultato che il proprio cuo-

trovata nel libro *Mes souvenirs* di Lèon Escudier, come la più adatta nella circostanza del mio racconto.

(1) Il libretto di quest' opera fu scritto dal poeta Andrea Leone Tottola, ed era stato musicato prima, non da Vincenzo, come disse alcuno, ma sì dal padre di costui, Valentino Fioravanti, che fu emulo e rivale del gran Cimarosa nelle opere semiserie e buffe.

re (1). Comunque egli di poi niuna stima facesse di questo suo primo lavoro, fino a scrivere nell' ultima pagina di esso *Fine del Dramma*, *alias Pasticcione*, pure in quella operetta lampeggiava qualche stupendo concetto e qualche bellezza peregrina. Ed a proposito di questa operetta, io sono obbligato a rettificare quello che alcuno disse, di essere stata cioè rappresentata nel teatrino del Conservatorio di Musica in San Sebastiano *a porte chiuse*. In vece l'opera fu rappresentata per tutto l'anno 1825 in ogni domenica, siccome giorno destinato dal governo del Collegio, previa approvazione, alle pubbliche rappresentazioni di essa, cui la gente invitata accorreva numerosa per ascoltare ed applaudire il primo lavoro di un giovinetto, del quale già pronosticava il maggior bene possibile, visto il felice successo ottenuto dalla prima pruova nell'affrontare quel giudice severo e di gusto facilmente variabile, il quale addimandasi *pubblico*.

De' felici pensieri dell' *Adelson* Bellini si servì più tardi con successo nella romanza di Giulietta nei *Capuleti e Montecchi: Ah! quante volte, ahi quante*; nell'aria e scena del baritono della *Straniera: Meco tu vieni o misera*; nell' ultima scena della *Bianca e Gernando: Crudele alle tue piante*, scritta in Genova per la Tosi. Zingarelli, fiducioso di se e della sua esperienza, promettevagli ogni più prospera fortuna.

Incoraggiato dalla splendida riuscita di questo suo primo lavoro (2), si pose immantinente intorno ad un' opera se-

(1) Zingarelli volle assistere al penultimo concerto ed al concerto generale, e dandogli dei consigli sommarii intorno alla parte tecnica dell'arte, finì col dirgli: « Le altre correzioni poi ve le farà il pubblico quando ascolterà questo vostro primo lavoro, ed il più delle volte sono più giuste e più sensate di quelle che possono fare tutti i maestri del mondo. »

(2) Produsse tanto deciso fanatismo questa operetta sul pubblico napolitano, che non mai si mostrava sazio di udirla e riudirla; e furono tali e tante le pratiche fatte presso il ministro sotto la cui dipendenza trovavasi il Collegio di Musica, acciocchè permettesse la continuazione

ria, *Bianca e Gernando*, con parole di Domenico Gilardoni, che il Duca di Noja, come governatore del Collegio di Musica e Sopraintendente dei Reali Teatri e Spettacoli, gli fece comporre pel Teatro San Carlo (1). L'opera ebbe felicissimo incontro, ed il pubblico in folla accorreva tutte le sere al Teatro per udire la seconda produzione di questo giovine allievo del Collegio e giudicare del suo avvenire.

In quest'opera, per la quale fu gratificato dall'impresario Barbaja (2) di ducati 300, si vedeva sviluppato quel germe

delle rappresentazioni, che l'eccellentissimo, onde accondiscendere ai desiderii del pubblico, fece la concessione che fosse ripetuta in ogni giorno di Domenica per tutto l'anno 1825.

(1) Bellini scrisse quest'opera invece della solita *cantata* che ogni primo alunno del Collegio soleva scrivere pel Teatro San Carlo, in forza di dritto acquistato al Collegio dal signor Duca di Noja. Io ho riportato un tal documento nella 2ª parte di questa Vita, cui rimando il lettore. Bellini scrisse un'opera, e non una cantata, perchè questa gli pareva un lavoro senza interesse, e non bastevole alla manifestazione del suo genio, che pur voleva uscire dalle restrizioni della scuola e volare liberamente; e l'ottenne perchè già il suo primo prodotto artistico aveva palesato in lui l'artista geniale e non volgare. Quest'opera, concertata dalla Tosi, David e Lablache per essere rappresentata nella gala del 12 gennajo 1826, per circostanze imprevedute fu differita a quella del 30 maggio dell'anno stesso, e cantata dalla Lalande, Rubini, Lablache, le due sorelle Mazzocchi, Berettoni, Benedetti e Chizzola.

(2) Domenico Barbaja milanese sortì bassi natali e poverissimi, ma ebbe spirito elevato ed intraprendente, sebbene fosse sprovvisto di ogni coltura intellettuale. Venne dapprima in Napoli, ove tenne i giuochi di azzardo dal 1808 al 1821. Nel 1809 imprese a condurre i Teatri Reali di San Carlo e del Fondo, ed in appresso anche quello dei Fiorentini ed il Nuovo. Contemporaneamente intraprese a dirigere la Scala e la Canobbiana di Milano, ed il Teatro Italiano di Vienna. Di modi burberi, ma di cuore sensibilissimo, morì di apoplessia nell'anno 1842. Fu generalmente stimato siccome un genio nel suo mestiere, sicchè lo dissero il *Napoleone* degl'Impresarii. Ed infatti seppe raccogliere quanto vi era di più celebre nell'arte musicale in fatto di maestri, compositori, cantanti, ballerini e scenografi, e la sua liberalità e il suo

che prima appariva nell'*Adelson e Salvini*, e mostrava che se la sua scuola un giorno non sarebbe giunta ad essere la dominante, era sempre una scuola ricondotta sui principii naturali: una scuola piana, soave, affettuosa, malinconica, e che racchiudeva dentro il suo sistema il gran segreto di piacere spontaneamente e non per artifizio (1).

buon gusto contribuirono non poco a quello sviluppo sorprendente che ebbe l'arte in Italia nel tempo che egli condusse i teatri. Per commissione avutane da lui, Gioacchino Rossini scrisse pel Teatro S. Carlo *L'Elisabetta Regina d'Inghilterra* nel 1815, *Otello* nel 1816, *Ermione* nel 1817, *Ricciardo e Zoraide* e il *Mosè* nel 1818, *La Donna del Lago* nel 1819, *Maometto II°* nel 1820 e *Zelmira* nel 1822. Poi vennero Mercadante, Pacini, Donizzetti, Conti, Bellini e Luigi Ricci, che scrissero svariatissime opere per San Carlo di Napoli e la Scala di Milano; Carlo Maria Weber scrisse il *Freischütz* e l'*Euriante* e Kreutzen *L'Alibusa Regina d'Ungheria* pel teatro di Vienna. Di animo grandioso, l'ostacolo, quanto più forte, tanto più lo stimolava ad intraprendere. Fece rifare il Fondo. Bruciato San Carlo, lo rifece qual è in sei mesi. Prese l'appalto per le fabbriche dei ministeri in San Giacomo in via Toledo, ed in diciotto anni, cioè dal 1818 al 1836, intraprese e condusse a termine la fabbrica del tempio posto rimpetto il Palazzo Reale, dedicato a San Francesco di Paola.

(1) Nella *Bianca e Gernando* avvenne per la seconda volta un fatto che distrusse poi totalmente un'antica abitudine. La Corte di Napoli aveva lo stesso uso della Corte di Spagna, la quale non comportava gli applausi in Teatro alla presenza dei Sovrani, permettendoli solo dopo che questi ne avessero dato il segnale. Nelle sere di gran gala poi l'etichetta era spinta sino al punto che mai opera o ballo nuovo veniva applaudito. Il pubblico doveva aspettare la seconda rappresentazione a pronunziare il suo giudizio, e la Corte per lasciarlo libero non interveniva in Teatro. Nel 1819, quando Mercadante fece rappresentare la sua *Apoteosi d' Ercole* in San Carlo, Ferdinando I derogando al vecchio costume diede il primo il segno degli applausi nella cabaletta del terzetto che cominciava colle parole *Non sempre ride amore*. Francesco I, nel 1826, imitando l'esempio del padre, fece lo stesso con Bellini, alla cabaletta del duetto tra *Bianca* e *Gernando*, che comincia colle parole *Deh! fa che io possa intendere*. Il pubblico in tutte due le circostanze secondò i Sovrani entusiasticamente,

Il successo della *Bianca*, anche a consiglio di chi forse voleva allontanarlo da Napoli (1), decise Barbaja ad invitarlo a comporre l'opera di obbligo dell'autunno pel Teatro della Scala di Milano, col compenso di cento ducati al mese, da aprile ad ottobre, tempo in che doveva impreteribilmente mandarla in iscena. È facile immaginare la gioja di Bellini ad una tale proposta, ed in compagnia del tenore Rubini, che allora quantunque valentissimo non era però quel celebre che fu poi, lasciò Napoli e la prediletta stanza del Conservatorio il dì 5 aprile 1827.

Il buon Zingarelli, che l'accompagnò sempre col pensiero e con l'affetto, lo provvide di lettere commendatizie per le prime nobili famiglie e pei personaggi di Milano più eminenti per merito od altamente locati. Felice Romani, nome che resterà indissolubilmente attaccato a quello di Bellini, aveva allora fama di valente poeta melodrammatico: Bellini non esitò di rivolgersi a lui, nè la sbagliò, perchè le qualità dell'ingegno di ambidue s'incontrarono così bene, che si disputò lungamente quale dei due meglio riflettesse i pregi dell'altro. *Il Pirata*, proposto dal Romani, fu il primo lavoro che condussero insieme. Quest'opera conseguì la sera del 27 ottobre 1827 nel Teatro della Scala un successo splendidissimo, e sinceri ed universali furono i plausi che salutarono dal principio alla fine il novello maestro, il quale con un coraggio senza pari, degno della sua grand'anima, si presentava innanzi ad un pubblico giustamente entusiasta dei modi Rossiniani, e gli strappava plausi che ormai sembrava-

e le opere ebbero il più brillante successo. Per tal modo fu soppressa la vecchia costumanza, e l'innovazione con gli anni ha tanto progredito, che varcato il limite della convenienza, è divenuta sconvenienza. Oggi, alla presenza del Re e dei Principi, non solamente si applaude in Teatro, ma si fischia, si grida e si fa peggio. Così avviene quando si sprezza, o non si è mai conosciuto quel santo precetto: *Sit modus in rebus!....*

(1) Vedi nella 2.ª parte *Bellini e Pacini*.

no esclusivamente devoluti al colosso Pesarese, il quale pareva aver posti i proprii modi quasi a confine dell'arte. Questo coraggio, quest' audacia erano pruova non dubbia di ciò che Bellini sarebbe divenuto un giorno.

Non nego le dovute lodi al tenore Rubini, che manifestò nella parte di *Gualtiero* un immenso valore, sicchè non mai avvenne poi nel parlare del *Pirata* che non si svegliasse la memoria e il desiderio di lui (1). Non però mi associo al parere di alcuni, che volendo togliere al Bellini buona parte di merito, hanno detto doversi attribuire il successo delle sue musiche unicamente alla valentia dei cantanti che le avevano eseguite. Duolmi, e non poco, che fra cotesti oppositori si annoveri il chiarissimo e dotto sig. Fétis, cui professando io altissimo rispetto, non intendo disputare con lui intorno ad una musica che noi vediamo da due punti diametralmente opposti. Al signor De La Fage però mi riserbo di rispondere in fine (2), per confutare alcune sue opinioni su Bellini. È indubitato però che oltre l'impronta geniale che traspare da tutte le sue opere, molti grandi artisti debbano a lui la loro celebrità, e fra gli altri Rubini, il quale cominciò davvero ad esser grande allorchè prese ad usare de'mezzi suoi vocali secondo i consigli di Bellini.

Il Conte Barbò racconta che mentre era un giorno in casa Bellini, fu testimone di una piacevole scena. Rubini v' era andato per ripetere la sua parte; nel bel mezzo del suo canto, Bellini così cominciò ad apostrofarlo: « Come stai « questa mattina?... Ti senti disposto bene, ed a mio mo« do? »—« Eh! caro Bellini, » rispose quegli, « ci vuole altro « per contentarti; non di meno farò il meglio che per me si « potrà; » e si cominciò a provare il duetto tra *Gualtiero* ed *Imogene*. Ma ecco rimanere negli stessi termini, ed in-

(1) Chi non intese Rubini in quest'opera, non può comprendere sino a qual punto le melodie Belliniane possano commuovere e passionare.

(2) Vedi nella 2ª parte *Alcune osservazioni intorno ai giudizii di Adriano De La Fage su Bellini.*

contrarsi nelle stesse difficoltà: allora Bellini esclamò: « Ma « tu non ci metti metà dell'anima che hai. Qui dove potre- « sti commuovere il pubblico, sei freddo e languente: met- « tici un po' di passione: non sei stato mai innamorato?...» L'altro non rispondeva parola e si stava confuso: allora il maestro adoperando un tuono di voce alquanto più dolce: « Caro Rubini, soggiunse, pensi ad essere Rubini o Gualtie- « ro?.... Non sai che la tua voce è una miniera d'oro non « tutta ancora scoperta?... Dammi ascolto, te ne prego, ed « un giorno mi sarai grato. Tu sei fra' migliori artisti: nessu- « no ti pareggia in bravura; ma ciò non basta...» « Intendo che « cosa ella vuol dire, rispose l'altro, ma io non posso dispe- « rarmi e montare in furia per finzione.» «Confessalo, rispose « Bellini, la vera cagione si è che la mia musica non ti garba, « perchè non ti lascia le consuete opportunità: ma se mi fossi « fitto in testa d'introdurre un nuovo genere ed una musica « che strettissimamente esprima la parola, e del canto e del « dramma formarne un solo tutto, dovrei ritirarmi per te che « non vuoi secondarmi? Tu lo puoi, basta che ti dimentichi « di te e ti ponga con tutto l'animo nel personaggio che rap- « presenti. Guarda come bisogna fare. » Così si fece a can- tare egli stesso. Sebbene la sua voce non avesse particolari qualità, pure, animato il volto e tutta la persona, trasse fuori un canto così patetico e commovente, che stringeva il cuore e lo straziava a vicenda, tanto che avrebbe messo il fuoco in petto a quale si fosse più duro tra gli uomini. Commosso il Rubini, sottentrò colla sua voce stupenda.... « Bravo Rubini: « ecco, mi hai inteso: sono contento. Ti aspetto dimani a far lo « stesso. Del resto, rammentati di studiare sempre in piedi, « accompagnandoti coi gesti. » E salutandolo affettuosamente, richiamò l'amico Conte Barbò, che in altra stanza aveva udito il colloquio in mezzo all'ammirazione, al riso ed al timore (1).

(1) In conferma di questo aneddoto, posso aggiungere che quando di entrambi già risonava alta la fama, ed in Parigi insieme si ritrovavano, le spesse volte infra loro scherzando si udiva dire dal tenore

Quale fosse il giudizio che il pubblico pronunciò sul conto di Bellini, si può rilevare da quanto ne scrissero i giornali che in quel tempo esaminavano gli spettacoli teatrali, la *Gazzetta di Milano*, e quella *dei Teatri*. In essi leggiamo: « Il maestro Bellini, veduto come dal torrente « Rossiniano si lasciano tutto giorno travolgere tanti com« positori giovani e vecchi, pare ch' ei di proposito siasi « studiato a sfuggire la piena; e senza urtar di fronte il « prepotente gusto dominante, è riuscito con tutto il mag« gior successo attendibile da un primo saggio a rimettere « il canto nelle vie di una bella semplicità, animandolo con « quelle combinazioni armoniche di accompagnamento che « servono a dargli risalto senza sopraffarlo e che non lo « sforzano ad essere il ripetitore continuo del violino e del « flauto. Il maestro, fedele ai principii di un'ottima scuola, « anche in quella parte della composizione che un tempo « era tanto in onore e che tanto è negletta al presente, « non trascurò l'effetto dei *recitativi obbligati*, a molti dei « quali gli astanti prestano un' attenzione tutta speciale. « Questa particolarità ha il doppio vantaggio di presentar « meglio le situazioni e di farci conoscere che a Rubini non « mancavano che le occasioni per comprovare come egli « possa non solo cantare, ma agire. È tutto merito di que« sto felice allievo di Zingarelli l'essersi attenuto alle nor« me del suo grande istitutore, in tutto quanto riguarda il « seguire, non con una letterale servilità, ma coi caratteri « dell'estro suo musicale, quelli che l'estro del poeta avea « ideati. Fu suo merito far gradire i *recitativi*, converten« doli in bellissime frasi cantabili e creando per essi uno « stile che pur siegue le inflessioni di voce di una ben in« tesa declamazione cantata. Fu suo merito l'aver mostra-

al maestro: « Caro mio, tu sei il gran Bellini per Rubini. » E l'altro: « E tu, mio caro, sei il gran Rubini per Bellini. » Ciò a me raccontava Lablache, che con quel suo fare scherzevole sapeva sì bene contraffar l'uno e l'altro.

« to un'intenzione e dato un colore ed un' indole alla mu-
« sica, e quindi l'averci dato a gustare un'opera nuova. »
Erano di poco trascorsi tre mesi, che con rapidità insolita già il *Pirata* rallegrava i Viennesi, i quali concordemente la giudicarono opera sublime, tanto per forza drammatica, quanto per novità di stile e di concetti, di che ci fanno fede la *Gazzetta universale de'Teatri* ed il *Giornale di Arti Letteratura e Teatri*, che in quel tempo si pubblicavano in Vienna. Il nome del giovine compositore fu ripetuto in breve per tutte le città, e già sopra lui si fondavano le più grandi speranze.

Chiamato per l'apertura del teatro *Carlo Felice* in Genova nel 1828, perchè gli mancava il tempo a comporre una novella opera, mise in iscena la sua *Bianca e Gernando* con l'aggiunzione di quattro nuovi pezzi che riuscirono di grandissimo effetto, e l'opera ebbe compiuto successo. Furono esecutori l'Adelaide Tosi, David e Tamburrini, e per compenso ebbe la somma di ottomila franchi. Ritornato in Milano, segnò il contratto per una nuova opera al Teatro della Scala pel prezzo di mille ducati, avendo ad interpetri la Maria Lalande, la Ungher, Reina e Tamburrini. La *Straniera* fu il soggetto scelto dal Romani e da Bellini. Quale riuscisse questo lavoro, lo dissero i giornali di quel tempo, tutti concordi nel predicarlo impareggiabile e nell'affermare che la pubblica opinione si era anzi mostrata ancor più favorevole che non pel *Pirata*. Trenta volte nella sera del 14 febbrajo 1829 vollero i Milanesi vedere il giovine Bellini sul proscenio del gran Teatro della Scala per salutarlo ed applaudirlo: e bene a ragione, poichè la novità de'cori, la spontaneità de' pensieri, la forma bella e nuova dei duetti, il gusto squisito che regnava in tutta l'opera, le difficoltà delle situazioni con franchezza superate, e tutte le altre doti che avevano fatto ammirare il *Pirata*, si mostravano in modo ancor più evidente determinate nella *Straniera* che stabiliva già la fama del maestro (1).

(1) Bellini mi scrisse da Milano in data del 4 marzo 1829: « Vengo di ricevere una lettera del nostro caro maestro Zingarelli di congratu-

Quello che può dirsi è che il successo della *Straniera* è da notarsi nei fasti della musica, poichè con essa il Bellini assicurò la vittoria all'incominciata riforma, chiamando tutti irresistibilmente a stringersi sotto la sua bandiera. Nondimeno, considerando il tessuto e le forme di quest'opera, si rileva che Bellini per fuggire i fiori e gli ornamenti, dei quali si faceva tanto uso in quel tempo, vi sostituì una melodia troppo *sillabica*, abusando ancora di molti *recitativi* cantati a tempo. Accortosi di questo abuso, si corresse subito nei successivi lavori, ove seppe stabilire con rara valentia il vero canto, ed una giusta declamazione cantata, che al giorno d'oggi (salvo eccezioni di pochi divenuti sommi nell'arte) viene dagli altri dispiacevolmente spinta ad una declamazione *gridata*, contraria alla ragione, al buon senso, al gusto teatrale, recando un vero detrimento all'arte stessa ed alle gole dei poveri cantanti, i quali per ottenere plausi, anzi che cantare, gridano, restando, specialmente nel *cadenzare* una frase, arrampicati sopra una nota acuta per qualche minuto secondo, fintanto che il pubblico stupefatto da quello sforzo e per paura che continuando non crepino, prorompe in applausi; per questo la quistione in giornata sembra divenuta (come diceva Rossini) quistione di polmoni.

La patria di Bellini, sulla quale si rifletteva lo splendore

larione per la riuscita della *Straniera*, piena di tanta affezione, che mi ha fatto versare lagrime di tenerezza e di sentita riconoscenza. Dalla risposta qui acclusa, che dopo letta gli consegnerai, avvertirai qual fu il mio contento nel riceverla e non posso dirti se fosse per me premio maggiore e più desiderato, o il favore straordinario de'Milanesi o le calde e sentite parole indirizzatemi dal sommo mio precettore. L'ho fatta leggere a molte persone, e tutti sono rimasti incantati pel contento che mostra un sì famoso ed affettuoso vecchio. Rispondimi subito e parlami della Maddalena. Il crederesti? .... sento ancora non averla interamente dimenticata.... Ah! le donne, le donne!! Addio e riama il tuo

Bellini. »

che egli andava recando all'arte musicale, gli decretò una medaglia, che da una parte mostrava il ritratto colle parole intorno *Vin. Bellini Catanensi Musicae Artis Decus*, dall'altra una *Minerva* ritta e sporgente una corona colla destra e con asta e scudo nella sinistra, circondata dal motto *Meritis quaesitam Patria* (1).

(1) Crediamo interessante il riportare, a proposito della *Straniera*, un aneddoto tra Bellini e Felice Romani, aneddoto che fu primo a pubblicare nella *Gazzetta Musicale* di Napoli del 20 ottobre 1855 il nostro amico signor Raffaele Colucci. Eccolo:

Correva il 1829, e Bellini si trovava a Milano. Pacini aveva l'anno prima destato fanatismo cogli *Arabi nelle Gallie*, ed egli scriveva la *Straniera* con Felice Romani. Erano i tempi beati del romanticismo, dei sospiri tra i viali degli alberi, delle brezze serotine, dei chiari di luna... cose tutte su cui il positivismo ha fatto man bassa, col suo ghigno senza cuore.

Il giovane compositore era seduto al pianoforte, solo, in una modesta stanzetta, mentre il sole che volgeva al tramonto gli gettava i suoi ultimi bagliori attraverso una finestra, come salutandolo. Lo spartito era terminato, salvo l'ultimo pezzo.

Egli aveva letto il libro e n'era rimasto, come d'ordinario, soddisfatto. Eppure niuno era più difficoltoso in fatto di poesia come il cigno di Catania; ma Romani pareva nato apposta per lui. Però in quel momento era giunto al pezzo finale, l'aria di Alaide, e sentiva di non poter andar più oltre.

Quei versi non corrispondevano più alla sua idea, alla via in cui si era inoltrato. Erano teneri e melodiosi, ma egli aveva bisogno di una poesia ardente, passionata; lo sentiva anche troppo, ma bisognava che il poeta interpretasse la sua idea, trovasse il motto del suo enigma. Timido, starei per dire, pudico come la sua musica, Bellini non osava nulla da sè: ed in fatti in quel momento si provò più volte a creare una melodia senza parole, per poi chiamare il poeta ad adattarvele; ma quante volte si accostò alla tastiera e si accinse a farlo, altrettante se ne ritrasse dopo inutili sforzi. Alla fine si decise a pregare Romani di recarsi da lui, e gli espose la cosa.

— Benissimo, disse questi. Mezz'ora e ti darò un altro pezzo.

Un quarto d'ora dopo infatti, gli faceva leggere una seconda aria finale. Bellini, cogli occhi sulla carta, non rispondeva.

— Neppur questa ti va!

Come per riposo, si dette poi a scrivere alcune ariette per camera piene di soavi melodie e ricche de'più graziosi concetti e delicate armonie. Invitato quindi a comporre un'opera per l'apertura del gran Teatro Ducale di Parma con parole del Romani, compose la *Zaira*, pel prezzo di cinquemila franchi, rappresentata il 14 maggio 1829, cantata dalla Lalande soprano, dalla Cecconi contralto, dal Trezzini tenore, dall'Inchindi baritono e da Lablache basso. L'opera ebbe esito sfortunatissimo, che alcuni attribuiscono a puntigli mu-

— Francamente? neppure.

— Ed io te ne scriverò una terza. Vediamo se giungerò a contentarti.

Alle corte: neppur la terza piacque.... neppure la quarta! Il poeta, tentennando il capo, cominciava a dubitare dell'estro del maestro; temeva che non si fosse esaurito collo scrivere l'opera, e ne volesse far pagare il fio all'innocente poesia.

—Adesso sono costretto a dirti che non capisco più che cosa vuoi, disse secco secco il genovese, piegando la carta e ponendosela in tasca.

— Che voglio? esclamò Bellini, a cui in quel momento si animarono le guance e gli occhi; ma voglio qualche cosa che sia una preghiera ed un'imprecazione, una rassegnazione ed una protesta; voglio qualche cosa che sia una minaccia ed un lamento, un delirio ed un'agonia!

E lanciandosi ispirato al pianoforte, creò la sua aria, mentre che Romani lo guardava esterrefatto.... mentre che Romani col guardo acceso scriveva anch'egli....

— Ecco ciò che voglio! disse infine; hai tu capito adesso?

— Ed eccone le parole, rispose il poeta porgendogliele e sorridendo; ti pare che ti abbia ben interpetrato?

Era la famosa aria:

Or sei pago o ciel tremendo,
Or vibrato è il colpo estremo....
Più non piango, più non temo,
Tutto io sfido il tuo furor.
Morte io chiedo, morte attendo,
Che più tarda, e in me non piomba....
Solo il gelo della tomba
Spegner puote un tanto amor!

Bellini abbracciò commosso il suo poeta; l'uno era degno dell'altro. L'aria era stata rifatta cinque volte, ma era riuscita un capolavoro.

nicipali (1). Il Rossini rise in faccia ai Romani che fischiavano il *Barbiere*. Preferì Bellini una vendetta più profonda, e finita l'opera, contro il volere de' suoi amici, si fermò all' ingresso della platea, mostrandosi impavido a quei che l' avevano disapprovato. D' allora promise a se stesso che nel tratto avvenire non si sarebbe mai più seduto al cembalo per le prime tre sere che l' opera andava in iscena, come per antica e dirò pure barbara costumanza si usava. Dopo di lui, tutt' i maestri seguirono siffatto esempio.

I Milanesi per festeggiarlo ridiedero il *Pirata* alla Canobbiana, ed alla Scala *Bianca e Gernando*, ch'ebbe non altro che un successo di stima.

Chiamato in Venezia per mettere in iscena il *Pirata* verso la fine di quell' anno, questo spartito fu eseguito al Teatro la Fenice con grandissimo successo ai 16 gennaio del 1830. Sopravvenuta una malattia al maestro Pacini che doveva scrivere l'opera d'obbligo della stagione di primavera, gli animi dei Veneziani si rivolsero tutti a Bellini, e gli fecero proposta all' uopo ; al che egli si negò per la strettezza del tempo; pure tanto lo strinsero i suoi amici, tanto gli seppero colorire il pubblico desiderio e la favorevole occasione di mostrarsi grato agli onori che di fresco avea ricevuto da quella città, che non seppe non consentire. La poesia fu del Romani e l'argomento I *Capuleti e i Montecchi;* quattro parti in due atti. Giuditta Grisi, Rosalba Carradori e Lorenzo Bonfigli furono gli esecutori. Agli 11 maggio 1830 fu rappresentata quest'opera per la prima volta, ed ebbe un' accoglienza favorevolissima oltre ogni credere, che recò tanto più stupore, in quanto che conoscevasi che per comporla aveva impiegato una quarantina

(1) La supposizione ha qualche fondamento, perchè nell'essere invitato a comporre per quel teatro, gli fu dato il dramma *Cesare in Egitto* d' autore parmense, che per quanto potesse dirsi un regolare lavoro letterario, mancava interamente di convenienze artistiche teatrali, di modo che Bellini rifiutò di accettarlo , dichiarando che non avrebbe mai potuto musicarlo, e perciò volle un dramma scritto dal Romani.

di giorni. L'introduzione, la cavatina di Tebaldo, quella di Giulietta, l'appassionato duetto tra questa e Romeo, e più di tutto il finale del 1° atto, la stretta del quale sulle parole (1)

Se ogni speme è a noi rapita
Di mai più vederci in vita,
Questo addio non fia l'estremo,
Ci vedremo almeno in Ciel!

che Bellini musicò con una delle sue più felici, spontanee e passionate melodie, e con molta filosofia fatta cantare all'*unisono* da Romeo e da Giulietta, sol perchè essendo uno il pensiero che animava in quel solenne momento quei disgraziati amanti, una dovea essere l'idea musicale; il duetto della sfida nell'atto 2° fra Romeo e Tebaldo col coro funebre che lo framezza, e tutto il finale secondo, furono giudicati pezzi di bellezza incomparabile. Gli applausi aumentarono sempre di sera in sera; e cosa strana, non fuvvi alcuno che non convenisse nell'ammirazione e gradimento di questo lavoro musicale (2). Che se alcuno (come dice il Cicconetti) volesse co-

(1) A proposito di questa *stretta*, ricordo che una sera dopo l'opera uscendo dal teatro S. Carlo con Mercadante, caminando lungo la via Toledo questi mi disse: « Io sono il primo ad applaudire questa stretta « che assai mi piace; ma perchè troppo azzardata, ti confesso che « se in circostanze simili a me fosse venuta in mento una tale bizzarra « idea, l'avrei rigettata. »

(2) Il solo tenore Bonfigli, che eseguiva la parte di Tebaldo, era scontentissimo della sua cavatina, e con modi arroganti si permise d'insultare il maestro. Bellini, ad onta di quel suo naturale tranquillo, perdendo la sua abituale dolcezza, pieno di dignità, e con un certo orgoglio, disse all'insolente cantore: « Sappiate, signore, che la « mano di mio padre, che mi ha imparato a tenere una penna in « mano, mi ha imparato parimenti a tenere una spada » *Celui-ci se le tint pour dit*. La cavatina fece furore, e dopo la rappresentazione, Bonfigli non esitò punto a fare le più umili scuse al maestro, che cortesemente gli strinse la mano senz'altro più. In seguito egli cantò da per tutto quella cavatina, divenuta il suo cavallo di bat-

noscere qual sensazione producesse questo lavoro troverebbe nell'*Eco dei Teatri*, nella *Gazzetta di Venezia*, nell'*Osservatore Veneziano*, o in qualche altro giornale di quel tempo gli venisse alle mani, un elogio gloriosissimo al nome di Vincenzo Bellini. Non essendovi stata nè varietà di opinioni, nè opposizione di gusti, nè contrasto di parte, che in quell'occasione non si componessero a celebrarlo. Credo tuttavia prendere dal numero 32 dell'*Eco* ciò che ivi si narra dell' ultimo atto, affinchè sia palese, che non fu certo prova di buon gusto quella che si fece negli anni appresso l'unire l' ultimo atto del Vaccaj ai primi del Bellini, quasi che per mancanza di pregi dovesse a vicenda un' opera sovvenire l'altra. « Se interessante per sua natura era la drammatica situa-
« zione alla prima scena di questa quarta ed ultima parte,
« non meno stupendo e interessante è il lavoro di un *Coro* e
« di un lamentevole canto di Romeo, il quale fu appena in-
« terrotto da alcuni *bravo*, *bene*, *benissimo*: giacchè troppo
« si sentivano gli spettatori commossi e desiderosi di assa-
« porare il seguito di quelle note divine, che sarebbe stato
« impossibile ad essi l'applaudire colle mani. Ma eccoci
« giunti alla gran scena, nella quale cantanti e maestro si
« mostrarono superiori a qualunque elogio.... nel duetto fi-
« nale ed alle ambasce di morte dei due sventurati amanti,
« l'entusiasmo non ha più ritegno e la delizia di quei me-
« sti e veramente filosofici concenti sprigiona dal ciglio di
« chi ascolta le lagrime con tanto affetto, che quasi si vor-
« rebbe, che più lungamente durasse quell' agonia per più
« lungamente provare quelle dolci sensazioni. » Bellini alla terza sera si vide in gran festa accompagnato alla propria abitazione da una folla immensa di popolo con faci accese e preceduto da una banda militare che sonava i pezzi più favoriti delle sue opere. Ritrasse dai *Capuleti* 1800 ducati, e

taglia, che con tanto poco senno avea disprezzata, ricavandone sempre onori e profitti, e non ebbe mai tanto successo in tutta la sua carriera teatrale quanto nell'opera in parola.

la medaglia in oro dell' ordine civile di Francesco I accordatagli dal Re di Napoli che allora aveva istituito quell' ordine (1).

Volle l'autore con affettuoso pensiero dedicare i *Capuleti e Montecchi* ai suoi concittadini con le parole seguenti:

AI CATANESI
CHE IL LONTANO CONCITTADINO
NEL MUSICALE ARRINGO SUDANTE
D' ONOREVOLI DIMOSTRAZIONI
LIBERALI CONFORTAVANO
QUEST' OPERA
SULLE VENETE SCENE FORTUNATA
PEGNO DI GRATO ANIMO E DI FRATERNO AFFETTO
CONSACRA
VINCENZO BELLINI.

(1) Il sig. Perucchini, egregio dilettante e compositore elegante di musica da camera, così scrisse al Cavaliere Paternò in data del 14 marzo da Venezia:

Caro Cavaliere

Il vostro raccomandato maestro Bellini, nella nuova opera che ha composta in poco tempo e che andò in iscena giovedì, ha riportato straordinario applauso e tale che da molti anni qui non s'intese l'uguale. Il libro, scritto da Felice Romani, s'intitola *I Capuleti ed i Montecchi*, che in fondo non è che *Giulietta e Romeo*. Il pubblico cominciò a mettersi di buon umore dalla sinfonia che applaudì coll' introduzione che siegue, e gli applausi andarono crescendo in modo che divennero un vero entusiasmo. Vi sono dei pezzi bellissimi e di un genere tutto nuovo, non istrepitoso, ma ragionato, armonioso, dolcissimo, e che fa sentire le voci senza opprimerle cogli strumenti. Gli attori tutti lo secondarono a meraviglia. La Giuditta Grisi (Romeo) superò se medesima: cantò bene, ed agì eccellentemente. La Carradori (Giulietta) anche essa vi corrispose. Il tenore Bonfigli egualmente bene la parte sua, e credo che restasse sorpreso di avere tanti applausi; ma tutto era a riguardo del maestro. Il pubblico all' unanimità chiamò tutti a mostrarsi ripetute volte sul proscenio e tutto finì con universale compiacimento. Mio figlio, amicissimo del Bellini, n'è esultante, vi saluta e si congratula con voi. Il male è solo che fra otto giorni il Teatro si serra.

Credetemi devotissimo sempre PERUCCHINI.

Ed i Catanesi depositarono lo scritto originale nella biblioteca dell'università. Siccome molte dicerie furono inventate e sparse al tempo che Bellini scrisse la *Giulietta e Romeo*, le quali tentavano di mettere dissidio fra Bellini ed il suo maestro Zingarelli, ed una storiella fra le altre del sig. Anselmo del Zio prese molta voga e fu pur anco riportata dal Cicconetti nella sua *Vita* di *Bellini* e dal sig. Arturo Pougin nel suo libro *Bellini, sa vie et ses oeuvres*, a smentirle scrissi un'apposita dichiarazione che riporto nella 2.ª parte di questa mia vita di Bellini, *Dichiarazione intorno ad alcune osservazioni del signor Anselmo del Zio*, cui rimando il lettore.

Partito da Venezia, fece ritorno in Milano verso la fine della primavera, quando al venir dell'estate fu sopraffatto da morbo intestinale, e ridotto in breve in sì pessimo stato, che si temè della guarigione; pur dopo qualche giorno svanì qualunque pericolo e si riebbe. L'impresario del Teatro Carcano in Milano avea scritturato la Pasta, la Zacconi, Rubini ed il Marini, ed a compositori Donizetti che scrisse l'*Anna Bolena* e Bellini che scrisse la *Sonnambula*. Quest'opera rappresentata la sera del 6 marzo 1831 ebbe un'accoglienza entusiastica, e col genere mutato diede Bellini chiara pruova come nelle scene semplici ed ingenue fosse insigne quanto nelle nobili e dignitose (1). Ebbe in compenso duemila ducati, oltre la metà dei diritti d'autore, che apportarono grande introito, tanto l'opera venne avidamente ricercata.

Impegnatosi a comporre pel Teatro della Scala la prima opera d'obbligo, che doveva andare in iscena il 26 dicembre dello stesso anno 1831, con poesia del suo indivisibile Fe-

(1) Quando scrivevo questa biografia, leggevo nella *Scena*, giornale di Venezia, sotto la data di sabato 21 marzo 1868, cioè 37 anni dopo che Bellini scrisse la *Sonnambula* e 35 dopo la sua morte:

« Abbiamo avuto alla *Fenice* una rappresentazione della musica di- » vina nella sua semplicità e nella sua grazia veramente sublime, la » *Sonnambula*. Questo meraviglioso *idillio* Belliniano, che mai non » invecchierà, sarà monumento eterno della vera melodia Italiana. »

lice Romani, scrisse la *Norma* per la Giuditta Pasta, la Giulia Grisi, Donzelli ed il Negrini, e ne riscosse la somma di tremila ducati e la metà degl'introiti sì pel noleggio dello spartito negli altri teatri, come pei diritti d' autore (1).

Intorno alla prima rappresentazione di quest'opera mi sembra non poter far di meglio che riprodurre nella sua genuina forma la lettera che nella stessa sera del 26 dicembre appena rientrato in casa mi dirigeva Bellini:

« Carissimo Florimo

« Ti scrivo sotto l'impressione del dolore, di un dolore che non posso esprimerti, ma che tu solo puoi comprendere. Vengo dalla Scala, prima rappresentazione della *Norma*. Lo crederesti?.... *Fiasco!!! fiasco!!* solenne *fiasco!!!* A dirti il vero il pubblico fu severo, sembrava propriamente venuto per giudicarmi, e con precipitazione (credo) volle alla mia povera *Norma* far subire la stessa sorte della Druidessa. Io non ho più riconosciuto quei cari Milanesi che accolsero con entusiasmo, colla gioia sul viso e l'esultanza nel cuore il *Pirata*, la *Straniera* e la *Sonnambula*; e pure io credeva di presentar loro una degna sorella nella *Norma*. Ma disgraziatamente non fu così: mi sono ingannato: ho sbagliato: i miei

(1) Bellini fu il primo che fece salire il prezzo delle sue opere ad una somma esorbitante per quel tempo; perchè, quanto alla *Norma*, tra il compenso che ricevette dall'impresario ed i diritti di proprietà, introitò al di là di quattromila ducati. Quando mi trovavo con lui in Sicilia, discorrendo un giorno su tal proposito, ei così mi disse: « Io esigo, è vero, per una mia opera il doppio e forse anche il « triplo di quello che i maestri miei coetanei si fanno pagare ordi« nariamente; ma ciò non perchè io creda che le mie composizioni « valgano di più, sibbene per la potentissima ragione, che il tempo « che io impiego per comporne una sola, è occupato dai miei colle« ghi maestri a scriverne due o tre. Essendo mio costante proponi« mento di non dare che un'opera ogni anno, vorrei che questa mi « apportasse un compenso adeguato alle mie fatiche, e pare che vi sia « riuscito. » Io gli rispondevo sorridendo, che non bastava in questo la sua volontà, ed in ciò gl'impresarii avevano il naso ben fino ....

pronostici andarono falliti e le mie speranze deluse. Ad onta di tutto ciò, a te solo lo dico col cuore sulle labbra (se la passione non m'inganna), che l' *introduzione*, la *sortita* e *cavatina* di Norma, il *duetto* fra le due donne col *terzetto* che siegue *finale* del primo atto, poi l'altro *duetto* delle due donne, ed il *finale* intero del secondo atto che comincia dall'*Inno di guerra* in poi, sono tali pezzi di musica, ed a me piacciono tanto (modestia), che te lo confesso sarei felice poterne fare simili in tutta la mia vita artistica. Basta!!! Nelle opere teatrali il pubblico è il supremo giudice. Alla sentenza contro me pronunziata spero portare appello, e se arriverà a ricredersi, io avrò guadagnato la causa, e proclamerò allora la *Norma* la migliore delle mie opere. Se poi no, mi rassegnerò alla mia tristissima sorte, e dirò per consolarmi: non fischiarono forse anche i Romani l' *Olimpiade* del divino Pergolesi?... (1). Io parto col corriere, e spero arrivare prima della presente. Ma od io o questa lettera ti recherà la triste novella della *Norma fischiata*. Non ti accorare perciò, mio buon Florimo. Io son giovine, e sento nell'anima mia la forza di poter prendere una rivincita di questa tremenda caduta.

« Leggi la presente a tutti i nostri amici. Io amo dire il vero tanto nella buona che nell' avversa fortuna. Addio, e a rivederci presto. Intanto ricevi un abbraccio dal tuo affezionatissimo BELLINI.

« Milano 26 dicembre 1831 (2) »

E si serbò dirmi a voce che quell' acerbo dolore gli aveva spremute acerbe lagrime. Partito immediatamente, siccome è detto nella lettera, recò egli primo in Napoli la nuova del

(1) Bellini in quel momento di commozione somma non ricordò che i Romani avevano pure riprovato nella prima sera il *Barbiere di Siviglia*, ed i Veneziani fischiata la *Semiramide*.

(2) Al Cavaliere Temple fratello di Lord Palmerston, che trovavasi ministro di Sua Maestà Britannica in Napoli, io donai questa lettera autografa di Bellini, contentandomi, per far cosa grata a quell' alto personaggio, di conservare per me la semplice copia.

cattivo successo della *Norma* e sempre negli stessi termini; « fischiata.... il pubblico così ha giudicato »; ma pure aggiungeva « che desiderava poter comporre sempre pezzi simili », ed annoverava quelli di sopra indicati. Ed i fatti vennero a provare se Bellini si era ingannato in quel giudizio, poichè nel mentre in Napoli si parlava ancora della caduta della *Norma*, quella musica si era rialzata; gli applausi sottentrarono fin dalla seconda rappresentazione con immensa usura alla disapprovazione della prima, e si volle sentirla per quaranta sere di seguito (1).

Rapidamente se ne diffuse la notizia in ogni città, ed ogni città volle udire ed ammirare questa sublime creazione. Ciascuno alla sua volta celebrava quei cori, quando gravi e dignitosi, quando concitati e guerreschi. Si levarono a cielo la maestosa introduzione, il terzetto, i duetti improntati di tanto affetto e bellezza e con molta novità posti come a dialogo, e specialmente quello sublime *In mia mano alfin tu sei*, fatto e rifatto per ben tre volte, come Bellini stesso raccontava, ed ove le parole, come a me disse un giorno Rossini analizzando questo pezzo, « sono talmente incastrate » in quelle note e queste nelle parole, che formano un in» sieme completo e perfetto ». Ed a ragione venne poi proclamato da per tutto il maggior dialogo nell'arte e per melodia e per drammaticità, e che quando è anche sonato o cantato da un solo strumento o da una sola voce commuove le fibre e riesce la più soave e spontanea melodia, che

(1) Trovo in una lettera che Mercadante mi scriveva da Torino, 12 dicembre 1831, quanto siegue:

« Son già venti giorni che ho mandato l' *Album* della Duchessa di Noja accompagnato da una mia diretta a Bellini, che si compiacque riscontrare; e trovo interessante trascriverti la conclusione della sua lettera che mi ha fatto immensamente ridere; eccola: « *Lunedì co-* « *mincerò le pruove della mia opera* Norma, *e credo che lo stesso* « *farete voi. Io ho fatto testamento ed ho pensato lasciarvi qualche* « *cosa, se mi ammazzano: potendovi succedere lo stesso, vi prego* « *di non dimenticare il vostro Affez.* Bellini. »

molce i sensi ed inebria e trasporta l'anima. La *Casta Diva* (1), angelica melodia non seconda alle più felici create

(1) Intorno a questa *Casta Diva* io sono obbligato a riportare il seguente aneddoto, il quale mostrerà come meglio di noi gli stranieri sappiano stimar gli uomini e le cose nostre. Un giorno del 1847 Halévy, l'autore dell'*Ebrea*, ci convitò in molti musicisti, e fra gli altri il Carafa, ad una sua casina di campagna presso Parigi, ed ivi fra l'allegria e l'urto dei bicchieri si bevve alla salute di molti e fra gli altri dei compositori italiani, e dopo il gran Rossini; primo fra questi fu onorato Bellini. Niuno meglio dei Francesi conosce tutte le *nuances* dell'ospitalità. Allora Halévy pronunziò queste parole che io ricordo ancora. « Pour moi, je vous avoue que je donnerais toute « ma musique pour avoir composé seulement la *Casta Diva.* » Una salva unanime di applausi tenne dietro a queste parole espressive dette dal modesto e dotto compositor francese, il quale onorava per tal modo e in maniera così giusta e gentile l'autore delle più delicate melodie; e si noti che in tal tempo erano già scorsi 12 anni da che l'Halévy avea composto l'*Ebrea*. Conveniamo che gli stranieri sono più giusti di noi in giudicar noi stessi; hanno la virtù di stimarci, quello che a noi manca, perchè non sappiamo che sia carità cittadina, ed in vece siamo perfetti nella carità verso gli altri. Tutto quello che ci viene d'oltre alpe od oltre mare per noi è ammirevole; tutto quello che sorge dal suolo patrio è miseria: il nostro passato è l'ideale della perfezione, il presente è cosa ridevole, abbiotta. Per tal modo disistimando noi stessi, a ragione non troviamo spesso chi ci stimi fuorid' Italia. Che volete che si dica di noi in Germania, in Francia, allorchè gl'Italiani dicono di Bellini *che non sapeva la musica, che faceva motivetti da trivio, che scriveva musica per chitarra*, e poi questi stessi detrattori, dopo che intesero l'*Ebrea* dell'Halévy, rimasero trasecolati, la proclamarono opera perfettissima, nobilmente ispirata e dottamente scritta; dissero che da 30 anni in qua non si era scritta opera migliore, che quello era il modo di scrivere bene. *Ah! se ci avessero imparato a scriver così!!* No signore, vi dico io, non l'avreste mai fatto, perchè a voi manca quel cuore generoso che aveva Halévy, quella grandezza d'intelletto che gli faceva intravedere le cose senza la grettezza e l'invidia e la pochezza dell'animo vostro; perchè l'Halévy aveva tutte le virtù di un grand' uomo, e voi avete tutti i difetti dei poveri di spirito. L'Halévy giudicando il Bellini poteva farlo, perchè sapeva quel che diceva; ma voi giudicando il Bellini e l'Halévy non sapete di che parlate, non sapete quello che dite.

dall' origine della musica sino ai tempi nostri, e l'ultima scena finale nella quale la preghiera della rea e misera sacerdotessa pei suoi figliuoli, la pietà paterna che comincia a guadagnarsi il cuore del gran sacerdote, lo sdegno dei druidi e dei bardi, il rimorso del proconsole ingannatore, furono da Bellini con tratti raffaeleschi dipinti e rivestiti da sì singolari concenti, che non sai giudicare se l'animo più resti meravigliato al magistero dell'arte o commosso alla dolcezza dei canti.

Una splendida caratteristica dell' ingegno di Bellini si ha in questa mirabile e vera espressione drammatica alla quale sono improntate le sue melodie: egli, ispirato alle condizioni ed a'caratteri de' personaggi, ne pennelleggia in modo sublime le diverse passioni, e sorprende, diremo così, la natura nelle sue manifestazioni. Dotato com' egli era di una squisita delicatezza di sentire, traeva i suoi canti non dall' artificiale combinazione de' suoni, ma sì dall' anima, la sola che può farci eloquente; e possedeva in grado eminente quell' ammirevole facoltà che chiamar si potrebbe la sintesi melodrammatica, che in lui era feconda per un' intelligenza superiore. Cercava nel semplice il sublime, nel semplice, patrimonio così bello degli antichi, e che nella tristissima epoca che volge quasi tutti disprezzano, mistificando l'arte colle armonie dell' avvenire, e studiandosi di mostrarla, ad imitazione del pittore greco, se non bella, ricca almeno, come la ragionano i prevaricatori del buon gusto, senza pensare che le migliori regole sono quelle che detta il cuore. Come il melodioso Paisiello nella *Nina*, come il grandioso Rossini nell' *Otello*, e come lo stesso portentoso Mozart (detto l' italiano tra i maestri tedeschi) nel suo *Don Giovanni*, Bellini scuote, commuove e strappa le lagrime: questa è la sua grandezza, la sua vera gloria. Se qui volessi con le mie parole entrare alla disamina di questa musica, non potendo fare altro che rilevarne gl' immensi pregi, potrebbe taluno sospettare che fosse uno di quei tali momenti in cui troppo il mio cuore si mostra: piacemi quindi ripetere alcuni giudizii che sono di gran peso, senza dar sospetto di parzialità.

Zingarelli, cui Bellini per gratitudine dedicò questo lavoro, osservandolo versava lagrime di tenerezza, e diceva a coloro che l'attorniavano, ed io era fra gli altri: « Non ve lo dissi « le mille volte che questo siciliano avrebbe riempito il mon- « do di sè? » Ed arrivato al coro di guerra, dopo averlo letto la prima e la seconda volta, sclamò: « Per Dio!! come « è indovinato e come è bello davvero, ma è *barbaro!* E da « questo punto sino alla fine dell'opera è tale musica, cre- « dete a me, che fintantochè gli uomini che l'ascolteranno « avranno un cuore, dovranno applaudirla sempre. » E finì col dire: « La natura ha palesato a Bellini un gran segreto, « *la tenerezza delle lagrime.* »

Il sig. Arturo Pougin, egregio artista ed uomo di lettere, in un elaborato lavoro su Bellini pubblicato in successivi articoli sul giornale l'*Art Musical* di Parigi (1), nel num. 46 dell'anno 1866 (2), cioè 35 anni dalla prima rappresentazione dalla *Norma*, dopo averne indicati i grandi pregi, conchiude in risposta a qualche piccola osservazione: « Quoi « qu'on puisse dire enfin, et quelques soient les reproches « qu'on lui puisse faire, *Norma* n'en restera pas moins « l'une des plus belles et des plus pures expressions du « génie humain.... »

I Veneziani, a detta di persona cui si deve prestare la massima credenza, quando quest'opera per la prima volta si rappresentò alla Fenice, ove ebbe successo di fanatismo, laconicamente così la giudicarono: La Norma è una vera norma.

(1) Questi articoli insieme riuniti formano parte del libro del signor Pougin: *Bellini, sa vie, ses oeuvres.*

(2) In questo stesso numero è riportata tradotta in francese la lettera di Bellini sull'esito della *Norma,* di cui io diedi una copia al signor Pougin, come egli stesso francamente riferisce. Però me gli debbo dichiarare tanto più grato, quanto nel manifestarlo scrive sul mio conto cose che mi sono carissime, poichè vere, quando afferma aver io conservato per la memoria del mio amico *un culte véritable et touchant.*

In fatti questo capolavoro è rimasto uno dei più bei modelli della tragedia musicale italiana, di modo che per quanti cangiamenti, in forza dell'avvicendarsi dei tempi, abbia sofferto il gusto musicale, si continua non pertanto a rappresentare in tutti i teatri esistenti, si sente con gradimento e si applaudisce sempre. Il mondo musicale, ammirandone la grandiosità dei concetti e la dotta e propria maniera di rivelare le differenti passioni, cominciò a salutar Bellini come rinnovatore dell' antica e classica scuola di canto; di *quel cantar che all' anima discende*.

Ma se grande fu Bellini nel genere severo, si guardi dall' altro lato al genere idillico, alla *Sonnambula*, ove la passionata semplicità, il tenero affetto, l' ingenuo sentimento, emerge da ogni melodia, e trova soltanto riscontro in musica nella *Nina* del Paisiello di cui Bellini fu continuatore; e questo genere nell' arte può riguardarsi come patrimonio speciale della terra Sicula, ove in poesia grandissimo fu Teocrito nei tempi antichi e nei moderni il Meli. Tutto nella *Sonnambula* respira vita campestre e pastorale: tutto è semplice e piano: ma quanta soavità, quanta grandezza in quella semplicità! è la natura che si rivela senza mistero. La musica n' è delicata; limpidissimi e graziosi i concetti; le varie passioni espresse coi più vivi colori; l'indole dello stile proprio dell' argomento (1).

Nessuno meglio di Bellini, che bene a ragione può dirsi il Petrarca dei suoni, avrebbe potuto rispondere a chi lo avesse ripreso della troppa semplicità e facilità dei suoi canti, come fu già detto delle statue del Canova: *Questo facile quanto è difficile!!*

Si raffrontino queste caratteristiche e commoventi espressioni dell' affetto campestre, col nobile ed eroico sentimento

(1) M. Pougin ha detto della *Sonnambula*: « Cette oeuvre adorable, inspiration merveilleuse qui restera le joyau le plus riche et le plus éclatant de la brillante couronne artistique du compositeur sicilien. »

eminentemente drammatico, con le ardenti passioni della *Norma*, e non potrà negarsi che queste due opere di un carattere diverso resteranno come tipi particolari e compiuti dell'arte musicale del XIX secolo, e che Bellini cercò la vera espressione dell'affetto e della parola soltanto nel santuario del proprio cuore. Egli lo interpellava, e vi trovava le più spontanee manifestazioni, e studiava di tradurre musicalmente le più intime espressioni, perchè riteneva che non cogli artifizii, ma con la verità del sentimento si commuovono e si scuotono le fibre degli uditori.

Napoli lo rivide cresciuto in fama e carco di tanti onori ricevuti; ma delle cresciute grandezze pur era ignaro egli solo: tutti parlavano delle sue glorie, egli solo ne taceva. Il poco tempo che qui si trattenne, volle prendere stanza in quel Collegio che pochi anni prima aveva lasciato con nome ignoto. Qual fu la gioja dei suoi compagni nel rivederlo ed abbracciarlo è impossibile a raccontare e dipingere. Tutti affollati intorno a lui, mille svariate cose dimandavano: chi parlava delle sue opere, chi dei suoi splendidi trionfi: ma nulla dispiaceva a lui più che le sue lodi: godeva in vece di ritornare col pensiero e coi ragionamenti agli anni passati insieme coi compagni, e con modesti modi rispondeva a tante carezze che tutti gli prodigavano: *Miei cari, che posso dirvi? Sono stato fortunato, ne ringrazio Iddio*. Di gran mattino gli alunni del Collegio pararono la porta della mia stanza, ch'egli aveva scelto per dormire, di festoni di fiori, ed al di sopra in mezzo ad una ghirlanda di alloro si leggevano le seguenti parole:

Amore Onore Virtù
Gloria e Sapere
Tutto è riposto in te
Bellini.

La sua sorpresa e la sua commozione furono grandi nel leggerle uscendo dalla stanza, come fu tenera ed affettuosa

la gratitudine che mostrò ai compagni abbracciandoli tutti l'un dopo l'altro. Volle un giorno anche desinare in comunità, occupando il posto che aveva quando era alunno, e le ovazioni ch' ebbe possono bene immaginarsi, ma descrivere non certo. Egli amava ripetere spesso che il contento provato in questa giornata non l'avrebbe mai dimenticato; lo rivide ancora il suo vecchio maestro Zingarelli, e con quanta gioja di trovare in lui coronate le sue fatiche! Bellini non lasciava di visitarlo due volte al giorno, contentissimo di tributargli questo pubblico attestato di rispetto e devota riconoscenza, e sovente ripetevagli: « Io di nulla vi sono più « tenuto, mio ottimo maestro, di nulla più che dei vostri « rigori, ed anche, permettetemi che ve lo dica, dei modi « burberi che usavate con me; e me lo ricordo bene quel « triste giorno che mi faceste versare amarissime lagrime, « quando mi diceste *che io non ero nato per la musica*. « Ebbene?.... vi dimando perdono se l'indocilità della na- « tura giovanile non mi faceva mostrar grato a tante vostre « amorevoli cure; ma, credetemi, la mia riconoscenza sarà « eterna per voi. Da voi riconosco quel poco che io so. Son « certo che più mi avrà giovato il nome di vostro discepolo « appresso gli stranieri, che il mio poco ingegno e il mio « poco valore. » Zingarelli tutto commosso si levò dalla sedia e l'abbracciò due volte, ed era veramente bella ed interessante quella scena di reciproche tenerezze.... Durante il suo breve soggiorno in Napoli venne nominato accademico della Reale Società Borbonica, nel ramo delle Belle Arti.

Dopo qualche settimana partì per la Sicilia per rivedere la sua famiglia, e colà in mezzo alle carezze domestiche passò quaranta e più giorni. Io che l'accompagnai in quel viaggio, che può dirsi di trionfo, fui testimone delle grandi ed entusiastiche accoglienze che gli fecero Messina, Palermo e maggiormente Catania.

Dare minuti ragguagli e fare circostanziate descrizioni di tutto l'avvenuto in quelle tre città durante il soggiorno di

Bellini, sarebbe andare troppo per le lunghe, ed a me resta ancora a parlare molto di lui in cose di maggiore importanza. Reduci in Napoli, egli ne ripartì subito per Milano, e fu questa l'ultima volta che io l'abbracciai. Passando per Roma ove si rappresentava la *Straniera* e per Firenze ove cantavasi la *Sonnambula*, appena si avvertì la sua presenza in teatro, fu accolto dal pubblico con grandissime acclamazioni: ma mosse sollecitamente per Milano, ove oltre le solite conoscenze, era premuroso di avvicinare Mercadante, col quale gli piacque unirsi nella più stretta amicizia, e tutto il tempo che colà si trattenne, gli fu piacevolissimo visitarlo ogni giorno e godere della sua artistica conversazione. Nell'agosto si recò in Bergamo ove rappresentavasi la *Norma*, che ebbe splendido successo, come rilevasi da una lettera ch' egli stesso scrisse al Conte Barbò in data del 23 agosto, riportata dal Cicconetti, e che termina con queste parole: « Frattanto « gli applausi furono assai, spontanei ed universali: già « s' intende che i cantanti ed il maestro furono chiamati sul « proscenio ecc. ecc. solite cose.... I cori assai bene, ed ap- « plauditissimi; l'orchestra così così.... »

Da Milano passò a Venezia a scrivere l'opera del Carnevale, per la quale gli si corrispondeva la somma di tredicimila franchi e metà della proprietà e dei diritti d' autore. L'argomento, scelto d' accordo col Romani, fu la *Beatrice di Tenda;* esecutori la Pasta, la Del Sere, Cartagenova e Curioni. Ma si diedero tali e tanti incidenti, sì pel libro non consegnato a tempo dal Romani, sì per tanti altri intrighi teatrali, che l'opera andata in iscena molto più tardi del tempo stabilito fu non solo freddamente ricevuta la sera del 16 maggio 1833, ma venne quasi universalmente disapprovata; ed una delle più forti ragioni che mettevano innanzi i Veneziani, era quella che Bellini si ripeteva ed in molti luoghi di quest' opera aveva copiato se stesso (1). Alla nuova dell' infelice esito fu più

(1) Bellini, come tutti quelli che hanno l'impronta originale del genio, ha l'impronta sua, lo stile che gli è proprio: in somma, in

di ogni altro sollecito Mercadante da Milano a dare quel meglio che può l'amicizia, i conforti amorevoli e non simulati; i quali tanto più effetto produssero sull'animo di Bellini, quanto che venivano da chi compagno nell'arte e nella gloria, aveva spesso veduto serena e qualche volta egualmente bieca la faccia della fortuna. Ma l'efficace conforto dovea nascere dal tempo; poichè non andò molto che la *Beatrice* venne festeggiata al pari di tutte le altre sue opere in ogni città, come egli stesso previde (1), ed ovunque si cominciarono ad ammirare ed applaudire i cori, le stupende arie, il terzettino *Angel di pace all' anima*, il maestoso finale, il quintetto, nel quale la narrazione fatta da Orombello della tortura è sì patetica e vestita di melanconica melodia, e la svariata passione di Beatrice e del Visconte espressa con tanta verità, bellezza e dignità. Non mal si apponeva il Bellini quando a molti suoi amici diceva: « Avrò potuto errare e non « avvertirmene, ma la coscienza mi accerta che non ho fatto « lavoro del tutto indegno delle scene. »

tutte le sue opere, egli serba sempre la sua fisonomia, qualunque sia il genere che imprenda a trattare. Egli è vero che qualche volta si ripete; però questo gli accade nel modo stesso che avviene a tutt' i compositori che han trovato la maniera loro individuale di fare.

(1) Non debb' essere negletta, ma può trovar posto qui la lettera che il Bellini scrisse ad un suo compagno di Collegio, al chiarissimo maestro Bornaccini in Ancona in data del 21 maggio 1833. L'abbiam trovata in una biografia del Bellini scritta dal professore F. J. Polidoro: Ecco pertanto le parole del Bellini:

Mio caro Bornaccini

« Tutte le mie fatiche per Venezia sono state sparse al vento: avrai « saputo il solenne fiasco della mia *Beatrice*: potrei addurre in scusa « il mal umore del pubblico pel gran ritardo; certi articoli preven- « tivi nel giornale; un avvertimento di Romani nel suo libro che « pute di carnefice in tutti i punti: ma tali ragioni ora sarebbero « intempestive. Altro non mi consola per ora che la seconda recita « della *Beatrice* portò all'impresa un terzo di biglietti di più del- « l'introito della prima rappresentazione, e nella terza il doppio: il « Lanari, che credeva far ancora di più col *Tancredi*, ieri sera è

La fama di tanti trionfi lo fece invitare in Londra per concertare e dirigere due delle sue opere, e quindi a Parigi per comporne una nuova pel Teatro Italiano, ed un'altra per la Grande Opera Francese. Accettò le prime offerte, e quasi presago di non potere adempire l'ultima, la rimandò ad un tempo posteriore. Partì per Londra (1) in compagnia di Giuditta Pasta, e nel finire di maggio 1833 i severi Inglesi applaudirono con fanatismo alla *Norma* ed alla *Sonnambula*. Il giovine compositore, acclamato da tutti, era divenuto il giojello dell'aristocratica società inglese. La graziosa Regina gli fece dono di un ricco anello, e da una principessa Bonaparte ebbe un pugnale ornato di pietre preziose. Ritornato in Parigi nel 1834, venne da tutti gli artisti carezzato, e con particolarità dal vecchio maestro Cherubini, non meno che da Gioacchino Rossini, e la sincera amicizia che nacque tra questi due eletti ingegni era profonda, inalterabile e degnissima di essere notata nella storia. Bellini assiduamente lo visitava tutti i giorni, e quella ammirazione pel grand'uomo, nata in lui poi ch'ebbe udita la *Semiramide*, siccome in principio di questa biografia è detto, tutt'altro che scemare, ogni di più si accrebbe, e diventò adorazione certamente quando ebbe studiato e meditato il *Guglielmo Tell*.

In una lettera a me diretta in data del 15 maggio 1833 scrisse: « Io sento il *Tell* per la trentesima volta, e sempre « più mi convinco che noi tutti compositori del giorno (niuno « escluso) non siamo che tanti pigmei vicino al colosso mae-

« stato c .... o. Sabato e domenica si darà la *Beatrice* ed aspette-« remo l'esito. Il tempo poi risponderà a tutto. La *Zaira* trovò la « sua vendetta ne' *Capuleti*, la *Norma* in se stessa; chi sa che ne « sarà della *Beatrice*? .... io l'amo al pari delle altre mie figlie, « spero di trovar marito anche per essa. . . . . »

(1) Prima di lasciar l'Italia mi fece prezioso dono del suo bellissimo ritratto ad olio, opera del celebre Pelagio Palagi, tela che ora forma parte della collezione che regalai al Collegio, come è detto a pagina 177.

« stro dei maestri. Io reputo il *Guglielmo Tell* la nostra « *Divina Commedia*, una vera epopea; nè so comprendere « come ognuno che ama e coltiva l'arte non si prostri in- « nanzi a questa più che sublime, divina creazione, a que- « sto miracolo dell' arte. In tutti i miei studii giornalieri « non sono mai diviso dal mio *Guglielmo Tell.* » Magnifico e non perituro giudizio che onora immensamente più Bellini che Rossini, assiso come trovasi al più sublime posto del- l' arte (1). Ed a me che gli suggeriva di onorare sempre Rossini, tanto perchè era l' altissimo maestro del secolo al

(1) A proposito del *Guglielmo Tell* mi piace anche qui ripetere ciò che con vera soddisfazione intesi dirmi da Luigi Ricci in Praga nel 1858 e dal fratello Federigo in Parigi l'anno 1867 parlando entrambi del *Guglielmo Tell*, in tempi e paesi diversi.

« Noi consideriamo questa immensa opera di Rossini come un *Di- « zionario musicale*. In tutti i nostri dubbii, in tutte le nostre esi- « tanze ricorriamo subito al *Guglielmo Tell.* Egli ci mette nella via « del vero, e come modello da imitarsi, e con la sicurtà di non an- « dare mai errati. » Come è bello questo spontaneo elogio al gran compositore, tributato da due egregi maestri fratelli che tanto distinto posto degnamente presero nell'arte!

Ed ora che mi trovo a parlare del *Guglielmo Tell*, piacemi qui, comechè fuor di posto, riportare due graziosi aneddoti di Rossini. Terminata la prova generale, il gran maestro usciva dal teatro attorniato da una folla di persone che l'elogiavano e portavano a cielo quella divina musica. Una gentile dama francese ad alta voce lo chiama a nome apostrofandolo così: « De tout mon coeur je vous félicite, mon cher « M. Rossini, parceque je me suis aperçue que dans votre Guillaume « Tell vous avez écrit tant de trés-jolies petites choses, vraiment de « trés-jolies petites choses.... » Rossini con quella sua aria burlesca e sogghigno d'ironia, che sapeva assumere quando l'occasione gli si presentava favorevole, fissando la dama, dopo un' affettata riverenza così le rispose: « C'est bien à vous, chère dame, c'est bien à vous de m'en- « courager comme-ça; » e le voltò le spalle.

Un'altra volta un signore inglese, che lo visitava spesso, voleva farlo determinare, egli che non andava più a teatro, di recarsi all'*Opéra* per sentire il *Guglielmo Tell*, molto ben rappresentato, come l'inglese gli assicurava. Egli risposegli: « Non ci andrò affatto, per

quale lasciava in eredità il suo gran nome, quanto perchè poteva essergli di molto giovamento, egli così rispose: « Tu mi consigli di esser devoto a Rossini, di amarlo, di « rispettarlo, di rendergli omaggio; ma sappi, caro Flori« mo, che per me, amar Rossini, stimarlo, tributargli am« mirazione, venerazione e rispetto, non è arte, ma è un « vero sentimento, un sentito bisogno del mio cuore. » Ma dell' umiltà di Bellini, che già tutto il mondo lodava come uno dei primi compositori nel ritrarre le gentili ed amorose passioni ond' è costituita principalmente la vita dell' animo umano, non abbiamo in lui una sola prova, che anzi parea rallegrarsi in gran modo ogni qual volta potea palesare a chi e quanto dovesse della propria gloria. Intorno a che toccò al maestro Mayer invidiabile onore, in una lettera che Bellini scrisse al Colleoni, della quale riporterò questo brano: « Ho provato piacere nel leggere le belle osservazioni sul « Palestrina del mio caro e tragico maestro Mayer, che ti « prego di abbracciare affettuosamente da mia parte e di ri« petergli che il mio cuore deve la sua maniera di sentire « allo studio che io feci delle sue sublimi composizioni pie« ne di espressione e di lagrime. Digli che qui in Parigi non « v' è discorso musicale in cui il suo nome non venga ri« cordato con onore. »

Intanto, stabilito coi direttori del Teatro Italiano il prezzo di dodicimila franchi ed il terzo dei diritti di proprietà, si era dedicato a tutt' uomo a comporre i *Puritani* con poesia del Conte Pepoli. Lusingato dai Parigini che applaudivano in

« una semplicissima e convincentissima ragione. » Quale? interrompendolo, riprese a dire l' inglese, allungando il collo più del regolare; ed il maestro immantinente: « Pour la simple raison, mon cher « ami, que je n' aime pas la vieille musique. » L' inglese alla sua volta, facendo col collo un movimento in perfetta opposizione al primo, rispose *yes, yes*.... Questi due graziosi aneddoti a me raccontò lo stesso Rossini, che si compiaceva ripeterli spesso sganasciandosi dalle risa.

modo entusiastico la *Sonnambula*, volendo conservare il prestigio del nome colla novella opera che scriveva pei Francesi, ed invaso da un santo amor proprio di dover gareggiare con Mercadante e Donizetti, che in quella stagione scrivevano parimente per lo stesso Teatro Italiano, si mise con indefesso studio ed applicazione al compimento di quell' opera, che doveva essere per lui, sventurato giovine! il canto del cigno. Terminata che fu, la rimise a Rossini come direttore del Teatro Italiano, accompagnandola con modestissima lettera così concepita: « Eccovi il povero mio lavoro terminato, che vi pre« sento, sommo maestro mio: fate di esso il meglio che vi ag« grada: toglietc, aggiungete, modificate il tutto, se lo cre« dete, e la mia musica guadagnerà sempre (1). » Comprendo che questo parrà incredibile a molti che vergognerebbero di sottoporre all' altrui giudizio le loro opere. Ma Bellini, già in possesso della gloria, si compiaceva di palesare a tutti in scritto e in voce cotesto suo fatto, ed il Rossini con tenere parole lo narra in una lettera che scrisse al suo amico Pietro Folo romano (2). Rossini, perchè teneramente lo amava come amico e come padre che prendea cura generosa dei suoi trionfi, non mancò di dargli salutari consigli, che gran giovamento recarono allo spartito intero, e fra gli altri pregevole fu quello (come Bellini stesso mi scriveva) di dividere l'opera in tre atti, e di far terminare il secondo al duetto di baritono e basso, come pezzo che non poteva mancare di sicuro effetto (3).

(1) Questo tratto è letteralmente trascritto da una sua lettera che da Parigi mi scrisse in data del 13 dicembre 1834.

(2) Questa lettera è posseduta dal signor Cicconetti, il quale per mezzo del Folo ottenne da Rossini le notizie che da lui desiderava intorno a Bellini.

(3) In pruova piacemi riportare ciò che mi scrisse da Parigi in data del 4 marzo 1835, cioè quaranta giorni dopo la comparsa dei *Puritani*, parlandomi del gran maestro che non mai lasciava di prendere un posticino nelle sue lettere:

« A Rossini piacque il mio carattere franco e sincero, e si affezionò

L'opera venne rappresentata la sera del 25 gennajo 1835. L'esito corrispose all'universale aspettativa. Il successo fu veramente splendido; il trionfo solenne e compiuto. Il nome di Bellini fu portato a cielo: i più insigni nell' arte musicale furono a tributargli omaggio: le più illustri accademie si accinsero a dargli un attestato di lode ascrivendolo a socio. L'indomani della prima rappresentazione il *Boulevard des Italiens*, ove era la sua abitazione *au Bain chinois*, veniva ingombrato da immenso numero di carrozze, e le più eleganti e distinte signore dell' aristocrazia ed i più eminenti personaggi correvano ad offrirgli corone di fiori. Dopo cinque giorni, cioè il 30 gennajo, venne dal Re de' Francesi decorato dell' ordine della Legion d'Onore, e tra i maestri di quel tempo, dopo Rossini, Auber e Meyerbeer, fu il primo che meritò tale distintissima onorificenza. Luigi Filippo ebbe la felice idea di mandargliela in teatro, come sul campo ove l'avea guadagnato, ed a Rossini, che a me lo disse, venne affidato l'incarico

« a me. Io lo visitai spesso, e sì in pubblico che in privato non mai « lasciai di testimoniargli *ammirazione, sentita stima e rispetto*. So« vente gli dimandai dei consigli sulla mia opera, e fu cortese e com« piacentissimo a darmeli con amicizia ed affezione. Venne il successo « dei *Puritani*: restò lo stesso, e posso dirti che prende sempre vivo « e vero interesse per la mia carriera. Mi consiglia in tutto con som« mo giudizio e pel mio bene, sì per le scritture propostemi da Na« poli, sì per quelle che qui mi offrono, ed in tutte le circostanze « mi si è mostrato favorevole. Non lascia però di ripetermi spesso di « pensare ora alla Francia, ove un' opera (se piacerà) mi frutterà « sei volte più di gloria e di danari. Finalmente mi ha promesso che mi « assisterà se dovrò scrivere un' opera in francese, perchè la proso« dia di questa lingua, mi assicura esser cosa da perdere la testa. « Insomma egli mi ama da vero e mi ama schietto, senza mistero nè « composizione diplomatica; ed è perciò che sento per lui sincera « e leale affezione non solo, ma una simpatica riverenza. Vuoi infine « sapere l'ultima espressione?.... Io sono tanto sicuro dell' amicizia « di Rossini, quanto lo sono della tua, mio caro Florimo. Tu sì giu« stamente entusiasta di lui, vorresti restar solo a dubitarne?.... »

di presentargliela. Più tardi il Re di Napoli lo decorò della croce dell' ordine di Francesco I.

Senza dilungarmi in una minuta descrizione dell' opera dei *Puritani*, dico solo che in essa il Bellini segnò un progresso immenso nella sua maniera di comporre, e come scrisse il Fétis, un progresso incontrastabile sotto il rapporto dell'arte; vi si ammira un' orchestrazione più elegante, più varieta e più accuratamente elaborata, ove quelle armonie si fondono sì bene con le melodie, che ne risulta un insieme meraviglioso. Nè è da passare inosservato con quanta arte, conservando la semplicità italiana, siasi mantenuto nelle proprie forme, concedendo ai Francesi quel che la cortesia non lascia negare a qualsivoglia ospite, il quale suole consentire agli usi stranieri quanto gli comportano i patrii (1).

(1) Io conservo una lettera del maestro Auber scrittagli la dimane del successo dei *Puritani*. Eccola :

« Mon aimable Maestro

« J' ai été ravi en entendant votre ouvrage, qui est un beau fleu-« ron à ajouter à votre couronne, déjà si riche! Ne vous ayant pas « trouvé chez vous, recevez donc ici mes compliments et mes remer-« ciments pour la bonne soirée que vous m'avez fait passer.

« Mille et mille bonjours.

Dimanche 26 AUBER.

Ed un' altra dell' egregio compositore Conte Gallemberg :

« Mon cher Bellini

« Les grandes béautes musicales dont votre nouvel ouvrage est si « richement parsemé, m'ont causé la plus vive émotion, et je vous « avoue franchement que si je ne parcourrais un tout autre champ « leger et futil dans la région musicale, je jeterais ma plume au feu « après avoir entendu vos *Puritains*. Continuez toujours ainsi, et le « laurier ne sèchera jamais pour vous.

« Adieu, et croyez moi Votre devoué ami

Paris 26 janvier 1835 GALLEMBERG.

Donizetti, che trovavasi in Parigi a dirigere le ripetizioni del *Marino Falliero*, scrisse a Felice Romani, come lo riporta il Pougin:

La direzione dell' opera rinnovò le sue vive pratiche per deciderlo a comporre per la Grande Opera Francese a vantaggiosissime condizioni: ma egli, pel vivo desiderio di ritornare in Italia, accettò le offerte che gli vennero fatte dalla Società d'Industria e Belle Arti di Napoli, di scrivere cioè due grandi opere per San Carlo negli anni 1836 e 1837 pel prezzo di novemila ducati netti, riserbando a se la proprietà dello spartito ed i diritti d'autore.

Mentre che tutti prendevan diletto ascoltando ed ammirando le sue composizioni, egli che amava la pace della solitudine, sola amica delle anime delicate e generose, fuggendo i rumori della capitale, si era dopo alcuni mesi rincantucciato in *Puteaux*, villaggio presso Parigi, a poca distanza sulla riva destra della Senna, per potere colà in un'atmosfera più pura ed in una beata calma riposarsi dalle provate emozioni e meditare nei giornalieri suoi studii le novelle creazioni che doveva rivelare al mondo musicale e che sventuratamente scesero con lui nel sepolcro. Quel soggiorno sembrava da prima che confacesse alla sua delicata complessione; ma verso il settembre gli si manifestarono i primi sintomi di quella malattia intestinale che anni prima poco mancò non l'uccidesse in Milano, ed ora accompagnata da una diarrea ricalcitrante a tutti i rimedii dell'arte salutare, la quale dopo il quindicesimo giorno da che era comparsa cambiando di natura e divenuta d'indole infiammatoria, in poco tempo dal 15 al 21 settembre fece perdere ogni speranza di salute.

I legami santissimi del cuore, i soli che fanno dolorosa

« J'arriverai tard, mais mieux vaut tard que jamais. Le succès de « Bellini a été très-grand, malgré un *libretto* médiocre; il se maintient toujours, bien que nous soyons à la cinquième représentation, « et il en sera ainsi jusqu'à la fin de la saison. Je t'en parle, parce « que je sais que vous avez fait la paix. Aujourd'hui, je commence « les répétitions de mon côté, et j'espère pouvoir donner à la fin du « mois la première représentation. Je ne mérite point le succès des *Puritains*, mais je désire ne point déplaire. »

la morte, questi soli occupavano i pensieri di lui; e negli ultimi momenti, in un eccesso di delirio, nel quale, quasi testimonii delle più tenere sue affezioni, chiamava incessantemente la madre che lo consolasse di un abbraccio, « dov'è mio « padre (diceva), dove sono gli amici miei?.... » E rivoltosi al maestro cavalier Carafa assiso al capezzale del suo letto, lo pregava che scrivesse subito a Florimo in Napoli, acciò si recasse prontamente a vederlo, altrimente lo troverebbe morto (1). O Bellini! se dopo tanta gloria ti fosse stato concesso di spirare l'ultimo fiato fra le braccia de'tuoi cari, quale morte sarebbe stata più bella della tua?.... Ma i tuoi occhi cercavano invano le sembianze del padre, i tuoi labbri cercavano invano di essere scaldati dai baci della madre: la madre lontana non potè raccogliere l'ultimo anelito e comporre il freddo corpo; nè gli amici tuoi, che ti furono compagni nei primi anni, ebbero il conforto di darti l'ultimo addio: però in essi resta la memoria di te che non li abbandonerà giammai; che se ogni altro ricordo tacesse, di te parleranno eternamente questi luoghi ove insieme vivemmo gli anni della gioventù. Di te ci ricorderà sempre ogni angolo della civile Europa, perchè in ogni angolo di essa tu sarai onorato e celebrato; e il conforto nostro maggiore sarà questo, che andremo superbi di averti veduto, d'essere stati gli amici ed i compagni tuoi, di te che sei una tra le tante glorie dell'età nostra; e le generazioni venture ti tributeranno sempre amore e rispetto, perchè tu sarai venerato fino a che gli uomini avranno cuore, fino a che vibreranno le tue melodie e la memoria di esse.

(1) Dallo stesso maestro cav. Carafa, che dopo la catastrofe in tempi diversi, io rividi per ben sette volte in Parigi, ho inteso ripetere sempre, non senza emozione di entrambi, quest'ultimo tristissimo periodo di vita del povero amico mio, perchè, sosteneva il Carafa, « le grandi sventure bisogna ricordarle sempre, per ripeterle poi co« me per sollievo dell'anima, quando le circostanze all'uopo si pre« sentano favorevoli ed a proposito. »

Cessato quel vaneggiamento ed infierendo il male d'ora in ora, il giorno 24 settembre del 1835 alle tre e mezzo p. m. Bellini cessò di vivere (1).

La tristissima nuova dell' immatura morte rapidissimamente si diffuse per ogni dove, e tutti coloro che avevano ammirato le sovrane melodie, piansero l'irreparabile perdita: il giorno 24 settembre di quell' infausto anno sarà segnato fatale nella storia della musica. A me scrisse parole commoventi Maria Malibran quando seppe la funesta dolorosa novella (2). Rossini dichiarò perdita immensa per l' arte l'immatura morte di Bellini, e vinto da profondo dolore, ne pianse. Michelangelo non versò lagrime ben sincere alla morte di Raffaello?.... Il venerando vecchio Zingarelli, all' udire dalla mia bocca lo sventurato annunzio, con un accento straziante che la sua canizie rendeva più solenne, esclamò: *Ah! fossi io morto invece; l'arte nulla avrebbe perduto!* parole che resteranno a monumento imperituro della grandezza d' animo di quel venerando vegliardo, che mostrava come nel suo cuore l' arte stesse innanzi alla propria vita. Spontini disse a me in Napoli nel 1837, che il Teatro Italiano aveva perduto un colosso colla morte di Bellini. E non solo questi sommi, ma il pubblico intero volle mostrare in quanta riverenza fosse il Bellini tenuto, e come fosse atto di dovere il mostrare l'immensità della perdita che faceva il mondo musicale. Parigi in quella sera fece tener chiusi i teatri. Lo scultore Dantan corse a Puteaux ed improntò dal

(1) Non mancarono i consueti fabbricatori di favole a mettere in voce un qualche sospetto di veleno; ma svanì qualunque dubbio, dopo l'esame del cadavere eseguito per ordine del re Luigi Filippo.

(2) Ed a piedi della sua lettera in un P S. scriveva: *Questo fatalissimo giorno 24 settembre sarà giorno funesto e di tristissima ricordanza negli annali del Teatro Italiano!!!* Ai 24 settembre del 1836, appunto un anno dopo, moriva in Manchester per una caduta da cavallo, Maria Malibran . . . . . .

Vedi nella seconda parte: *Relazioni fra Bellini e la Malibran.*

vero le forme del Bellini già morto, così provvedendo al desiderio dei lontani e delle future generazioni.

Cessato il primo momento di stordimento e di dolore, si pensò a tributargli quegli onori di cui era meritevole. Riunitisi i maestri Cherubini, Rossini, Auber, Carafa, Mercadante, Päer, Halévy, Panseron, e gli artisti Habeneck, Lablache, Tamburrini, Rubini, Nourrit, e i due direttori del Teatro Italiano, Robert e Severini, ed infine l'editore Traupenas, d'accordo tutti convennero di doversi fare solenni funerali, e prima pensarono al trasporto del cadavere a Parigi. Fu il 2 ottobre destinato a sì lugubre cerimonia. La chiesa degli Invalidi venne destinata pel rito funebre, e fin dalle prime ore del mattino fu occupata dai più distinti personaggi che abitavano Parigi, composti nei volti a profonda mestizia. I lembi della coltre erano tenuti dai quattro sommi italiani, Cherubini, Rossini, Päer e Carafa. Si celebrò la messa col più religioso silenzio, e fra le meste armonie che eseguivano 350 cantori diretti da Habeneck, ad un tratto Rubini, Ivanoff, Tamburrini e Lablache intonarono un *Lacrimosa* alla palestrina sopra quella patetica melodia dell'ultimo finale dei *Puritani: Credeasi misera*, accommodata alla circostanza dal chiaro maestro Panseron, ch'ebbe la delicata attenzione di farmi dono di questo suo prezioso autografo, il quale ho già donato all'archivio (1) di questo Collegio, come ho scritto a pagina 169. Allora da tutti gli angoli della Chiesa non si udì che un piangere e singhiozzare, nè vi fu cuore che non si commovesse a quell'assalto di dolore. Solenne riuscì questa cerimonia religiosa, e del pari imponente fu quella del trasporto del cadavere al cimitero del *Père Lachaise*. Un suono lugubre lungo tutta la strada, ed undici carrozze, con entro i più rinomati artisti italiani e stranieri, l'accom-

(1) Il maestro dei maestri, Rossini, disse a me un giorno a Parigi, che egli non avea mai udito quella melodia eseguita da Rubini senza provare una forte commozione.

pagnarono sino all' ultima dimora, ove nonostante una dirotta pioggia, si ascoltarono con religioso silenzio gli elogi che di quel grande si recitavano. Tutti furono altissimamente commossi all' udirsi rammentare le virtù del Bellini, e quanto e per quali vie in poco tempo era salito in sì gran fama. Tutti piansero quando, sepolto il cadavere, videro trascinarsi presso la fossa il decrepito decano dell'arte in Francia, Cherubini, sostenuto dai compositori Auber ed Halévy, ed unite le proprie alle altrui preghiere, pieno gli occhi di lagrime, gittargli sopra un pugno di terra. Nè solamente alla tomba si arrestarono le dimostrazioni di affetto che Rossini volle testimoniare all' estinto, ma volle onorare anche la futura memoria proponendo una soscrizione per un monumento da erigersi e conservare le ceneri nel luogo ove venne sepolto. Primo a segnarsi fu Rossini con ingente somma, e poi tutti gli artisti residenti a Parigi. Il Re de'Francesi Luigi Filippo, la Regina Amalia, tutti i Principi Reali ed altri ancora vi contribuirono: in poco spazio di tempo si raccolsero venticinque mila franchi.

Il monumento funebre venne eseguito dall' illustre scultore italiano Carlo Marocchetti al cimitero del Pèrelachaise, ed in questo anno 1869, dopo 35 anni decorsi, sembrava quella tomba dovesse riaprirsi per rilasciare le ceneri che la pietosa Catania ha già reclamato al Governo del III Napoleone (1).

(1) Vedi nella seconda parte: *Trasporto delle ceneri di Bellini a Catania.*

Mercadante, il giorno dopo l'esequie, mi scrisse da Parigi la lettera che credo interessante qui riportare:

Carissimo Florimo

Per alleviare in parte il tuo giusto dolore, vengo con la presente a descriverti la lugubre funzione di jeri, e nel tempo stesso per farti l'elogio di questa ospitale terra, che sola sa onorare il vero merito sì in vita che in morte. Jeri 2 si resero gli ultimi onori alla memoria del nostro caro e sventurato amico: v' intervennero i primi talenti di ogni classe riuniti in questa capitale: Cherubini, Rossini, Päer,

L'Italia fu piena di versi che lagrimavano il caro estinto, e fra gli altri fu scritta una cantica in terza rima dal chiarissimo Giuseppe Borghi, del quale piacemi riportare la seguente terzina:

Ah! beate le sere allorchè intesi
Viva il genio Sican, Sicilia viva,
E quei che sì diccan eran francesi.

Il maestro Donizetti scrisse un *Lamento* per la morte di Bellini con frasi in vero commoventi e su poesia piena di

Carafa, Meyerber, Auber, Halévy, Herz, Niedermayer, Berton, Boilau, Habeneck. Tutte le prime parti, orchestra e coristi della Grande Opera, dell'Opera Comica e degli Italiani. Tutti accompagnammo il convoglio sino al cimitero, e tratto tratto lungo la strada, ad onta di una dirotta pioggia, si trovavano delle bande militari che eseguivano dei pezzi ridotti delle sue opere. Rubini, Ivanoff, Lablache, Tamburrini cantarono nella chiesa di Nôtre-Dame un quartetto a voci sole ricavato dal 2.° finale dei *Puritani*. Nel cimitero vi furono sei orazioni funebri, l'una più interessante dell'altra: ma quella che più toccò il cuore fu del maestro Päer. Nessuno fra noi restò cogli occhi asciutti; piangemmo tutti; la commozione fu generale, come generale era l'amore e la stima che si aveva pel trapassato. Si è aperta una soscrizione per innalzargli un monumento, che unito alla fama che meritamente godeva, ne tramandasse eterna la memoria alla posterità. Un busto sarà collocato nel Teatro Italiano; infinite composizioni si sono stampate in sua lode: Rossini si è condotto divinamente con vero interesse e cuore. Gl'impresarii del Teatro Italiano ed i Francesi tutti hanno gareggiato di dimostrazioni e di entusiasmo onde renderlo immortale. I suoi *Puritani* formano l'incanto e la delizia del pubblico, e si stanno concertando la *Sonnambula* e la *Norma*. Rassegniamoci, mio caro Florimo, al destino più forte di noi, e conserviamo sempre in cuore viva la memoria di un sì bravo ed ottimo amico: a noi miseri mortali altro non è concesso. Ama sempre

Parigi 3 ottobre 1835.

Il tuo affez.° MERCADANTE.

P. S. Rossini è possessore di tutta la corrispondenza tua con Bellini, e mi ha detto che ha rilevato dalla stessa che lo consigliavi, più che da amico, veramente da padre, e perciò fa grandi elogi di te.

Addio e vivi sano.

affetto. Il Duca di Noja Giovanni Carafa, che puossi dire con fondata ragione il vero mecenate di Bellini, volle che il Collegio di Musica, al governo del quale egli presedeva, celebrasse nella sua Chiesa di San Pietro a Majella sontuosi funerali. Zingarelli di sua spontanea volontà assunse l'impegno di dirigere la musica ch'era di sua composizione, e venne eseguita da più di trecento professori tra sonatori e cantanti, e dallo stesso intero Collegio, che tutti uniti in un sol pensiero davano quest'ultimo attestato di affetto e di ammirazione al grande artista, all'amico ed al compianto compagno.

L'egregio Giuseppe Festa, uno dei più valenti direttori d'orchestra della prima metà del volgente secolo, guidava con magico effetto l'esecuzione strumentale, e fu la messa preceduta da una sinfonia funebre da me appositamente scritta per la luttuosa circostanza, ove quella malinconica e religiosa melodia dell'introduzione della *Norma* a varie riprese ripetuta ricordava l'estinto e disgraziato giovane.

Il più patetico elogio funebre fu composto e recitato con sentita emozione dall'egregio Cesare Dalbono in quel tempo ancor giovanissimo, ma già chiaro nella repubblica delle lettere (1), ed ora uno degli uomini letterati più eminenti del paese, posto a capo del Reale Istituto di Belle Arti in Napoli.

La vastissima Chiesa di San Pietro a Majella coperta di nero risplendeva di mille ceri in bell'ordine distribuiti, ornanti il modesto tumolo che nel mezzo si ergeva. Intervennero alla lugubre cerimonia S. A. R. il Conte di Siracusa, i ministri di stato, il corpo diplomatico, l'accademia delle scienze e belle arti, il collegio Reale Medico Cerusico, l'altro de'Nobili detto del *Salvatore*, e quanti grandi e distinti personaggi napolitani e stranieri qui trovavansi,

(1) Da questo elogio funebre io presi molti brani, che stimai opportuno incastrare in questa biografia, onde renderla più interessante e corredata di belle e forbite descrizioni.

vennero tutti invitati da quello eccellentissimo Ministro dell'Interno e Pubblica Istruzione Nicola Santangelo, che tanto amava e proteggeva le scienze, le arti ed i cultori di esse.

Zingarelli che dirigeva la musica fu visto versar lagrime, ed il rettore del Collegio, il reverendo Gennaro Lambiase, che avea educato Bellini, al momento della benedizione al tumolo venne meno, sopraffatto dal dolore. Tutti gli alunni del Collegio che non presero parte all'esecuzione della musica, coi veli del dolore al braccio e colle fiaccole funerarie in mestissimo atteggiamento circondavano il tumolo. Erano presenti tutti gli amici della sua adolescenza, tutti i maestri del Collegio, i più chiari artisti e gli uomini più illustri della città per nascita, per sapere, per dignità e per gradi, concorsi tutti a rendergli un supremo tributo, che certamente sarà stato caro, più di qualunque altra splendida dimostrazione di onore, a quell' anima benedetta.

Il lutto di quella giornata preoccupò tutto il paese, tanto che alla rappresentazione della *Norma* che davasi in quella sera a San Carlo, si videro le signore tutte con delicatissimo e spontaneo pensiero venire abbrunate in teatro. L'opera, come si può bene immaginare, produsse dal principio alla fine un entusiasmo indescrivibile, e quella serata non andrà certo dimenticata nella storia teatrale ed in quella dell'arte.

A seconda che ho di sopra parlato delle varie musiche scritte da Bellini, non ho omesso di parlare ancora partitamente degli altri pezzi di musica scritti da lui separatamente in varie occasioni, come sinfonie, pezzi religiosi, pezzi per camera, cantate ed altro. Nè ho trasandato di farne rilevare o le bellezze o la novità; ed oltre all'effetto che avean prodotto, ho indicato ancora come si dovessero considerare nella natura loro di coefficienti di tanti capolavori svoltisi progressivamente nella vita artistica di Bellini. Tutto questo però ha riguardo soltanto all'artista in quanto a se ed al valore delle sue singole creazioni in quanto ad esse stesse, e non ponendole ancora in relazione con l'arte in generale.

Ma poichè da per tutto Bellini è tenuto siccome *riformatore della musica italiana e celebre compositore* (1), io son così obligato a considerarlo in quello che si riferisce all'arte tutta quanta e additare il progresso che impresse a questa.

Adunque, tra gl' immegliamenti apportati all' arte e le mutazioni che Bellini introdusse, a me pare che siano principalmente a notare le seguenti: aver posposti tutti quegli abbellimenti i quali ad altro non servivano che ad impiccíolire la grandezza del concetto generale dell' opera, al concetto generale stesso che sdegna di essere ritardato nel suo svolgersi; ed aver ricondotto il canto a quel fraseggiare piano, maestoso, legato, che rappresenta non l'animo di un pezzo che si frastaglia in pensieri minutissimi e rotti, ma di un uomo che coll' unione delle idee procede ad un compiuto ragionare ed alla naturale espressione degli effetti: onde ben disse l' erudito Basevi, che nel canto del Bellini par che le note si corrano dietro l' una all' altra. Quindi fatto sapiente uso delle dissonanze, le rivestì di una singolare soavità e tenerezza, creandovi un colorito ed andamento drammatico, che ben si addiceva allo spirito che avea preso ad informare l' età ed i costumi. Così riuscito in una prova non creduta possibile a vincere, seguitò l'opera che un'immatura morte non gli permise di portare a compimento. Da ciò nasce ch'egli suole essere considerato come il rappresentante dell' antica scuola italiana; poichè sebbene alcuna volta abbia questa piegato al contropunto e siasi dilettata delle studiate combinazioni armoniche, tuttavia quella fu opera transitoria di pochi e di brevissimi tempi, ma l'indole e la naturale consuetudine ne fu principalmente la melodia, che la differenziò dalla musica tedesca (2).

(1) Vedi *Enciclopedia Popolare* e dizionarii biografici.

(2) Il divino maestro, *l'Helios* d'Italia (come lo chiama Heine), nella sua lettera scritta da Passy il 21 giugno 1868, al direttore del Conservatorio di Milano, Cav. Lauro Rossi, così si esprime:

« Non dimentichino gl' Italiani che l' arte musicale è tutta ideale

Nel primo periodo del volgente secolo la poesia era poco considerata nelle opere teatrali, e veniva affidata a poeti che scrivevano più per mestiere, che per ottenere rinomanza e gloria, e si piegavano servilmente ad ogni esigenza di qualunque maestro, ed ai capricci e alle convenienze dei cantanti e delle cantanti. Bellini vide a primo sguardo ove si sarebbe andato così continuando, e si propose di mettere un argine a tali abusi, a tali radicali difetti, non permettendo che lo sfoggio delle note o la bravura dei cantanti affogasse la parola e la sua espressione; e perciò incominciò ad esigere nei libretti interesse drammatico per situazioni e pel modo come erano sviluppate le passioni. Questo sistema in sul suo primo apparire fu inconsideratamente rigettato, perchè privo di quelle consuete forme convenzionali delle ripetizioni dei motivi, delle fioriture e dei passaggi di sorpresa; ma una volta compresa l'importanza della riforma, Bellini non tardò ad essere riconosciuto siccome l'innovatore dell'arte ed a pigliare quel posto che gli conveniva siccome a *genio*.

A togliere poi quella languidezza e quell'uniformità che avrebbe potuto facilmente avere la sua musica qualora si fosse strettamente tenuto a quella scuola senza secondare alquanto il moderno gusto, introdusse chiarezza, varietà nel ritmo, e non trattò le agilità di voce come genere a parte, ma se ne servì come di abbellimenti e forme di più opportuna

« ed espressiva, e che il diletto deve essere la base e lo scopo di « quest'arte: melodia semplice; ritmo chiaro e variato. » E continua dicendo « che gli è dato sperare che nei Conservatorii non faran ra« dici mai i nuovi principii filosofici che vorrebbero fare dell'arte « musicale un'arte letteraria! un'arte imitativa! una filosofica melo« pea, che equivale al recitativo or libero, or misurato, con isvariati « accompagnamenti di tremolo ed altri.... lasciando poi ai nuovi fi« losofoni il còmpito di essere semplicemente il sostegno e gli avvo« cati di quei poveri compositori di musica ai quali mancano le idee « e la filosofia!!! »

espressione, usandole però sol quando la gioja e lo stato dell'animo del personaggio le faceva non pure scusabili, ma bene intese, adoprando per tal modo quel buon senso che non è troppo comune nei compositori di musica. La *cabaletta* del soprano nella cavatina della *Norma*, quella della cavatina ed ultima scena della *Sonnambula*, la cavatina della *Beatrice*, la *polacca* de' *Puritani*, ecc. ecc. provano questa ingegnosa sua deliberazione.

A lui fu più d'ogni altro a cuore, che nella sua musica fosse con verità rappresentata la parola (1): e certo l'ottenne per sì mirabile maniera, che ove ancor si togliesse la poesia rimarrebbe limpidissimo il pensiero musicale.

Erano sì potenti le sue melodie, che spesso nell'esprimere una forte passione le soverchie modulazioni lo disturbavano. Ha avuto quindi il piacere in arte di comporre un intero pezzo restando sempre nella stessa tonalità, tenendo così incantato il pubblico. Si avvera ciò nell' andante del finale della *Sonnambula*, e nel primo e secondo tempo della cavatina, o come meglio la definisce M. Pougin, *preghiera elegiaca di* Norma, *Casta Diva*, coll'allegro che siegue, ed in molte altre sue composizioni, dove un cambiamento di tonalità avrebbe distolto l'uditorio.

Il recitativo ebbe per lui migliori forme, prendendo maggior forza, sia col venire accompagnato tutto dagli strumenti, sia col toglierví gl'intervalli che agghiacciavano stranamente l'opera, e vi innestò per primo l'uso dei canti misurati che con grazioso inganno ti si spiegano come in una vera cantilena assestandovi i versi ineguali (2). Usò ancora d'introdurre nel mezzo degli *adagi* alcune battute come di parlante, acca-

(1) Come fosse ciò suo fermo proponimento si vede dalle parole uscite dalla sua propria bocca, innanzi riportate sul proposito del dialogo con Rubini concertando il duetto del *Pirata*. Vedi pag. 724

(2) A proposito de' suoi recitativi mi piace riportare ciò che scrisse lo stesso signor Pougin: « Souvent ces récitatifs, dont quelques-uns « sont magnifiques, et dont ceux de la *Sonnambula*, de *Norma* et

rezzate da una fiorita e forbita istrumentazione, che mentre fanno riposare l'orecchio, preparano più gradito il ritorno al concetto che incomincia o domina il canto.

Egli volle svincolarsi da alcune delle regole che gli antichi credevano indispensabili per conservare l'unità del componimento, come per esempio di terminare il pezzo di musica nello stesso tuono che cominciava. Bellini, al contrario, quando il credè necessario per meglio servire la posizione drammatica e le situazioni sceniche dei suoi personaggi, pose da banda le regole di scuola, e fece terminare i suoi pezzi di musica in tono diverso da quello in che erano incominciati; sistema dopo di lui generalmente adottato. Tolse ai brani concertanti le convenzioni, e li animò di forme più libere e diverse; solamente volle che rivelassero lo stato delle varie passioni. Oltracciò intese liberarli dall'obbligo di chiudere gli atti, al quale officio sembravano non so per quale ragione destinati; nella stessa maniera ricusò di seguire il sistema di por fine alle opere colle arie chiamate *rondò;* ma fu il primo a terminarle secondo che richiedeva la situazione drammatica della scena e la natura dell'argomento, come si nota nel finale del primo atto della *Straniera.* I compositori suoi contemporanei, e quelli che vennero dopo, seguirono questa utilissima innovazione.

Vuolsi pure notare che sebbene non da lui fosse introdotto l'uso dei così detti *crescendo,* pur tuttavia fu egli il primo ad adoprarli nelle masse vocali, e ne diede fra gli altri luoghi splendido esempio nel finale del secondo atto

« des *Puritains* » (e noi ricordiamo anche quelli del *Pirata*) « se distinguent entre tous, deviennent une véritable déclamation notée, « une sorte de mélopée dans laquelle l'artiste a mis toute son âme, « et qui est à la fois pleine de vérité, de sagesse, d'émotion et de « sobriété. Une seule de ses phrases, qui tiennent pour ainsi dire une « ligne moyenne entre la mélodie et le récitatif proprement dit, suffit « pour émouvoir toute une salle et la tenir haletante. C'était là, « pour Bellini, une source toujours nouvelle d'effets puissants et « inattendus. »

della *Norma: Padre tu piangi, piangi e perdona* ecc. ecc. frase nella quale il sentimento drammatico tocca il sublime del bello, e dalla quale nasce prima un desiderio, poi quasi una smania nell'animo dell'uditore, che gli fa accompagnare con ansietà la musica, nè si posa se non quando il concetto del maestro è pienamente svolto, e come rientrato nel luogo tranquillo onde mosse. Questo finale si distingue per la sua grandiosa concezione, per la sua varietà, e per la potenza dell'effetto che produce. Finalmente ai cori, non molto curati sino a quel punto dai più, egli diede una precipua parte, nobilitandoli con grandiosi canti condotti con varietà ed eleganza. E poichè egli scriveva infiammato dal genio, e sotto il magistero non mutabile del cuore, avvenne che nelle sue opere non mai discordò da se stesso nello stile, che trovasi sempre eguale, e sempre saviamente proprio all'argomento che tratta.

Fu detto che il valore nel maneggio degli strumenti cedesse alquanto alle altre sue doti: ma il Bellini considerò gl' istrumenti essere stati posti come aiuto alla voce, non già destinati a pareggiarla, o molto meno soverchiarla: e qui entra giudice competentissimo e credibile il dottissimo maestro Cherubini, che da me dimandato qual giudizio facesse dell' istrumentazione nelle musiche di Bellini, rispose: « A quelle melodie non se ne doveva porre una diversa. » Gli fu apposto ancora che non si fosse curato di mostrare nelle sue composizioni sapienti accordi di armonia ecc. ecc.; ed egli rispondeva: « Se fossi chiamato ad un concorso di musica per « ottenere una qualche Cappella, paleserei la scienza del con- « tropunto che ho imparato; ma io colle mie opere debbo pia- « cere al pubblico e commuovere. » E così egli esplicava ingenuamente il concetto più esteso dell'arte compiuta, che appunto allora è tale quando fa pensare e commuove, quando è pensiero e sentimento, coscienza e fantasia al tempo stesso (1).

(1) Talma diceva che la *faculté d'émouvoir les coeurs est le but suprême de l'art.*

Conchiudo in fine riportando il giudizio che altri senza spirito di parte pronunziarono sulla musica di Bellini. Eccolo: « La musica di Bellini è passionata, dolce, insinuante; è un linguaggio semplice, scorrevole, elegante, è invidiabile per novità di concetto, per precisione di frasi, per unità di pensiero: dipinge a brevi colori, e poi conchiude con una prodigiosa e facile spontaneità. Essa vera delizia, desiderio di tutti, è già amata, prediletta e sparsa dovunque è un'anima gentile. Bellini è nome che vivrà lungamente nella memoria di tutti quei che sentono, ammirano ed amano le arti ed il sublime del loro bello. » Il dotto prof. comm. Bern. Bellini nel suo poema estetico-didascalico sul *Bello*, in una nota scrive così: « È nuovo, è singolare è divino, Bellini creatore « dell'entusiasmo poetico e sentimentale. » E mi piace terminare questo periodo con un brano della lettera che il celebre Giuseppe Verdi mi diresse da Sant'Agata in data del 23 luglio 1869 a proposito di quanto io scrissi di Bellini nella prima parte di questo *Cenno Storico*, ec. « Sono poi complefl« tamente d'accordo con voi, caro Florimo, nelle lodi che « tributate a Bellini; s'egli non aveva alcune delle brillanti « qualità di qualche suo contemporaneo, aveva ben maggiore « originalità, e quella tal corda che lo rende tanto caro a « tutti, e che nel tempio dell'arte lo colloca in una nicchia « ove sta solo.... Lode a lui e lode grandissima... »

Quantunque si è discusso tanto di Bellini, pure a noi piace qui riportare il giudizio che il sig. Errico Cardona in un suo scritto emette sul Catanese (1).

« Nelle sue opere c'è troppa individualità, troppa riproduzione di sè medesimo, e tutto il segreto della sua musica si raccoglie sopra di un'unica corda, la malinconia. Si direbbe quasi che il Bellini è quello ch'è il Leopardi nella poesia. L'anima di Bellini è in continua festa: vive sempre nel pre-

(1) Vedi *Gazzetta musicale* di Napoli anno XVI, N.° 12, 24 giugno 1868.

sente; ma la sua festa è elegiaca, il suo presente è melanconico; tutto ciò che tocca vive vita d'amore, ed ei si rammenta o va in traccia di una eredità di affetti. Amore e dolore: ecco tutto Bellini. Egli è come l'uccello, beve la vita del sorriso o del pianto della natura. E Bellini è grande, perchè è solo, proprio come il Leopardi. Un altro Bellini, come un altro Leopardi, sarebbero impossibili. Essi sono gli spiriti vagolanti nella sfera calma e serena delle anime meditabonde, e però non è meraviglia, che non tutti, anzi solo pochi, ne comprendano il linguaggio. Essi appartengono al numero di quegli uomini in cui l'immaginazione domina l'intelletto, il sentimento signoreggia la volontà, il cuore il cervello: vivono in questo mondo, ma a mo' di pellegrini, muoiono presto. E muoiono col sublime canto d'amore sulle labbra. Sarebbero scettici, se non avessero sola una fede, quella dell'affetto: la fede che al postutto è la vera, l'unica fede, perchè Dio è amore.

« Tali uòmini sono come le meteore, vengono e spariscono: sono come i sogni dell'umanità: danno od ascoltano un sospiro, e si dileguano. Senza di loro l'umanità rimarrebbe vedova dei migliori suoi interpetri, nè ci sarebbe chi fosse capace a raccogliere il grido di gioia o di dolore. Codesti uomini hanno una missione segreta, mistica, ideale, la quale compiuta, svaniscono. Nessuno ne capisce a fondo il mistero, eppure tutti ci sappiamo dar ragione del bisogno che ne avevamo, in quanto che tutti ci riconosciamo in essi. Dante, Galilei, Bruno, Alfieri, Manzoni, Bellini, Leopardi, Victor-Hugo, e va discorrendo, hanno tutti qualche cosa nel loro carattere e nel loro disvilupparsi intellettuale, di che noi sentiamo la necessità. Ed è questo che ne costituisce il genio, questo è che li fa grandi. Quando sappiamo vedere alcuna parte di noi stessi riflessa o ripercossa nelle opere psicologiche o materiali e plastiche dei grandi uomini, possiamo affermare senza tema di andare errati che ci è l'arte vera. Per contrario vi ha la Rettorica o l'Arca-

cadia, il nulla nella sua doppia manifestazione della pompa o del futile. Solo per sì fatte ragioni la musica di Bellini trova sempre un' eco nel nostro spirito, e l' udiamo riprodotta come tenera e dolce rimembranza. Egli fu grande, e la sua gloria, come ben disse un esimio scrittore, « brillerà « nel mondo incivilito pura come il raggio del sole che nel-« l'italiana terra risplende, eterna come eterne sono le basi « del Bello, immutabile come immutabile è la fonte del Vero. »

Dall' esposto fin ora si vede chiaramente quanto egli sarebbe andato avanti, se immatura morte non l' avesse nei verdi anni rapito alla gloria ed all'incremento dell'arte. Ebbe ben ragione l'immortale autore della *Vestale* (Spontini), di dire « che il Teatro Italiano perdè un colosso colla morte « di Bellini. »

La dolce fisonomia di Vincenzo Bellini era il ritratto parlante della sua musica (sovente così mi diceva Rossini), e di lui si poteva dire perfettamente quel che Buffon lasciò scritto: *Le style c'est l'homme*. Quell' animo candido, passionato, dolce, riconoscente, modesto, infiammabile, ardito, era chiuso in sembianze veramente delicate e gentili. Amabile di maniere, con portamento grazioso, affettuoso ed attraente per una soave tristezza, snello ed alto della persona, di carnagione bianchissima, avea modi di rara distinzione, un favellare vivace ed allettevole, un sorriso affettuoso ed ammaliante, occhi azzurri, sguardo tenero e parlante, fronte larga e serena, biondi e ricciuti i capelli, parco nei detti e riflessivo. Il volto suo ritraeva di quella cara malinconia che fa sì spesso della bellezza un fascino a cui non si regge: « Era bello di « eleganza, e bello di quel lungo sguardo che posava sopra « ogni donna, e che parea dire: *Amatemi! so amare.* »

Il tutto insieme di quella figura si attirava la simpatia ed il rispetto universale. Fu amatissimo in vita dai sommi maestri, luminari dell'arte musicale e suoi contemporanei, Rossini, Cherubini, Spontini, Meyerbeer, Auber, Päer, Carafa, Halévy, Mercadante, Donizetti, tutti radunati in Pari-

gi. Auber disse a me, che uno dei più grandi elogi che poteasi fare alla memoria di Bellini era quello di essere morto nell'apogeo della gloria e vissuto nel paese che racchiudeva i primi grandi artisti dei nostri tempi, che l'amavano e lo festeggiavano; ed esser morto senza aver lasciato un nemico di se, nessuna invidia, nessuna contraddizione, perchè là dove egli si era innalzato, nè contraddizione può giungere, nè invidia saettare. Incapace non pur di fare, ma neanche di comprendere il male, non lo credeva possibile negli altri, come manifestamente sarà mostrato con un aneddoto che io riporterò nella seconda parte di questa biografia e propriamente nelle Relazioni fra Donizetti e Bellini (1). Modesto fra tanta gloria e scevro di qualunque impostura, palesava con l'ingenuo linguaggio, proprio dei grandi uomini, la manifestazione del divino in lui; e di se poco curante, riguardava con ammirazione e quasi idolatria ogni altra incarnazione di esso. E soprattutto questo suo sentimento non conobbe limiti verso Rossini. Dimandato un giorno da un crocchio di persone che l'attorniavano come avea fatto e dove aveva trovato quelle angeliche melodie della *Sonnambula*, della *Norma* ecc. ecc..... sorridendo modestissimamente rispondeva: « Non lo so!! e non posso neanche dirvelo: mi sono venute, ed io le ho scritte. » Indi a poco la conversazione cadde sopra i compositori del tempo, e tutti a coro proclamavano Rossini il primo: allora Bellini prese la parola e disse (io era presente): « Miei cari signori, lasciamo Rossini da banda: egli è tanto alto e superiore a tutti, che senza chiamarlo primo, bisognava acclamarlo solo, unico nell'universo: bisogna lasciar Rossini nell' aureola della sua grandezza, senza confronti con alcuno, ed ammirarlo in quella alta sfera dove altri non giunsero, perchè chi inventa e crea è ben altro di chi imita e siegue. Egli solo fin ora, in questo secolo che sarà altero di portare il suo nome, egli solo

(1) Vedi 2ª parte, *Relazioni fra Donizetti e Bellini.*

fu *inventore, creatore, genio*, e nella sua orbita egli assorbe tutti. Di poi, dopo di lui, ed in rispettosissima distanza, il mondo musicale e la posterità chiamerà i suoi contemporanei e successori chi primo, chi secondo, chi terzo. » Tutti applaudirono ed accolsero con entusiasmo la giusta opinione di Bellini, che in ogni incontro si gloriava di aver per Rossini, stima, culto e religione, più che venerazione.

A Bellini può benissimo appropriarsi quanto il sig. Leone Escudier disse di Hérold: « La sua carriera musicale fu « breve come la sua vita, ma pur nondimeno ella fu delle « più splendide e brillanti. » La *Sonnambula*, la *Norma*, la *Beatrice* ed i *Puritani* resteranno sempre nel novero dei capolavori musicali. Menandro il poeta greco ha detto che colui che muor giovine è caro agli dei: Bellini morto giovine anche egli fu caro non solo agli dei, ma ancora ai suoi contemporanei, e lo sarà ai posteri e per lungo tempo.

Egli moriva quando la sua giornata era appena incominciata: moriva nell'età in che i prediletti del genio, Raffaello, Pergolesi, Mozart, Byron e tanti altri morirono, e quando aveva dato diritto al mondo di pretendere ancora molto da lui. Per la semplicità e mitezza del carattere, per la gentilezza dell' animo, per la malinconia e delicatezza del sentimento musicale, e per la modestissima opinione che aveva di se, può assomigliarsi Bellini a Giovan Battista Pergolesi. Alla distanza di un secolo ambidue furono grandi, ambidue sventurati finirono nel fiore degli anni i preziosi e gloriosi giorni loro, però lasciando opere sublimi ed immortali, che lottando coi secoli resteranno monumenti non perituri nella storia dell' arte.

E se non piangi, di che pianger suoli?....

I. Composizioni di Vincenzo Bellini esistenti nell'archivio del Real Collegio di Napoli (1).

1.° *Bianca e Gernando*, opera seria, in due atti. Napoli. S. Carlo, 30 maggio 1826.
2.° *Il Pirata*, opera seria, in due atti. Milano, Teatro della Scala, 27 ottobre 1827.
3.° *La Straniera*, opera seria, in due atti, idem, idem, 14 febbraio 1829.
4.° *Zaira*, opera seria, in due atti. Parma, Teatro Ducale, 14 maggio 1829.
5.° *I Capuleti e Montecchi*, opera seria, in due atti. Venezia, Teatro la Fenice, 11 maggio 1830.
6.° *La Sonnambula*, opera semiseria, in due atti. Milano, Teatro Carcano, 6 marzo 1831.
7.° *Norma*, opera seria, in due atti. Milano, Teatro la Scala, 26 dicembre 1831.
8.° *Beatrice di Tenda*, opera seria, in due atti. Venezia, Teatro la Fenice, 16 maggio 1833.
9.° *I Puritani*, opera seria, in tre atti. Parigi, Teatro Italiano, 25 gennaio 1835.
* 10.° Prima *Messa* per quattro voci in *sol* terza maggiore con orchestra 1818.
* 11.° Seconda *Messa* id. in *re* terza maggiore con orchestra 1818.
* 12.° *Gratias agimus* per soprano in *do* terza maggiore con orchestra.
13.° *Te Deum* a quattro voci in *do* terza maggiore con orchestra.
14.° *Credo* a quattro voci in *do* terza maggiore con orchestra.
15.° *Tecum principium* per voce di soprano in *sol* terza maggiore con orchestra.

(1) Per i componimenti segnati con l'asterisco, vedi a pag. 266 della Prima parte.

16.° *Salve Regina* per basso in *fa* terza minore con orchestra.

17.° *Tantum ergo* a quattro voci in *mi* terza maggiore con orchestra.

18.° Altro a due voci, contralto e tenore, in *fa* terza maggiore id.

19.° Altro per voce sola di soprano in *sol* terza maggiore id.

20.° Altro per voce di contralto o basso in *re* terza maggiore id.

21.° Altro a due voci in *sol* terza maggiore id.

22.° Altro a due voci in *fa* terza maggiore id.

* 23.° Altro per due soprani in *fa* terza maggiore, e *Genitori* che siegue a quattro voci con orchestra, opera prima 1817.

* 24.° Altro per soprano in *si* bemolle terza maggiore, e *Genitori* che siegue a quattro voci con orchestra, opera seconda 1818.

* 25.° Altro a coro in *sol* terza maggiore, e *Genitori* a quattro voci con orchestra.

* 26.° Scena ed aria di *Cerere* per voce di soprano con orchestra.

27.° *Coro* a quattro voci senza parole in *mi* bemolle terza maggiore con orchestra.

* 28.° *Sì per te gran Nume eterno*, cavatina per soprano in si bemolle terza maggiore con orchestra 1818.

* 29.° *E nello stringerti a questo core*, allegro a guisa di cabaletta in *sol* terza maggiore con orchestra.

* 30.° Sinfonia a più strumenti in *re* terza maggiore.

31.° Altra a grand' orchestra in *mi* bemolle terza maggiore 1823.

32.° Altre quattro sinfonie a grand' orchestra 1824-1825.

33.° Concerto per oboe con accompagnamento d'orchestra.

34.° *Quando incise su quel marmo*, scena ed aria per voce di contralto con orchestra.

35.° *Dolente immagine di Fille mia*, romanza con accompagnamento di pianoforte.

36.° Il sogno dell' infanzia, *Soave sogno de'miei prim'anni*, romanza id.
37.° L'abbandono, *Solitario zeffiretto*, romanza idem.
38.° *Vaga luna che inargenti* , romanza idem.
39.° *Vanne o rosa fortunata*, arietta con accompagnamento di pianoforte.
40.° *Bella Nice che d'amore*, arietta id.
41.° *Almen se non poss' io*, arietta id.
42.° *Malinconia, ninfa gentile*, arietta id.
43.° *Per pietà bell'idol mio*, arietta id.
44.° *Ma rendi pur contento*, arietta id.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Ismene*, cantata a più voci con cori ed orchestra 1824.--2° *Adelson e Salvini*, opera semiseria rappresentata nel teatrino del Collegio in San Sebastiano nel carnovale del 1825. — 3° Pezzi diversi per flauto, clarinetto e violino. — 4° Due messe per quattro voci e grande orchestra, una pubblicata per le stampe dall'editore Giovanni Ricordi in Milano.—5° *Magnificat* per quattro voci con orchestra. — 6° L'Allegro Marinaro, *Allor che azzurro il mare*, arietta con accompagnamento di pianoforte. —7° L'ultima veglia, *Pour quoi ce chant*, arietta idem.—8° *Quando verrà quel dì*, arietta idem. — 9° *A palpitar d'affanni*, romanza con accompagnamento di pianoforte. — 10° *Numi se giusti siete* , romanza idem. — 11° *Ah! non pensai*, Romanza idem. — 12° *La Mammoletta* idem.

N. B. Qualche biografia del Bellini parla di altre composizioni sì grandi che piccole, rinvenute inedite dopo morto; noi possiamo attestare che una tal notizia è priva di ogni fondamento.

DICHIARAZIONI ED ANEDDOTI

SOMMARIO

I. Al lettore. — II. Dichiarazioni intorno ad alcune osservazioni del signor Anselmo del Zio. — III. L'*Oreste* di Alfieri. — IV. Il teatro Bellini a Porta Alba. — V. Notizia sull'*Ernani*. — VI. Lo spettro di Bellini. — VII. Rossini e Bellini. — VIII. Relazioni fra Bellini e Pacini. — IX. Bellini ed i suoi primi amori. — X. Il trasporto delle ceneri di Bellini a Catania. — XI. Una dichiarazione intorno alla *stretta* del finale del 1° atto del *Pirata*. — XII. Alcune osservazioni intorno ai giudizii di Adriano De La Fage su Bellini. — XIII. Relazioni fra Bellini e Donizetti. — XIV. Aneddoto di Bellini e della Malibran a Londra. — XV. Una lettera di Federico Ricci.

I. Al lettore

Dopo aver narrata la vita di Bellini, mi resta ancora un altro cômpito, e questo è il rivendicare alcuni fatti della sua vita dalle alterazioni arrecate loro o da biografi di mala fede, o da biografi di buona fede indotti in errore dalle asserzioni di quelli. Fra gli scrittori di buona fede io pongo il valente letterato ed artista, signor Arturo Pougin, e l'egregio avvocato signor Filippo Cicconetti, pei quali professo grande stima ed amicizia, e di cui pur nondimeno sono obbligato a contraddire alcune poche notizie che eglino attinsero a fonti false, o sospette di falso. Gli altri li giudicherò più severa-

mente, come mi dà diritto a fare il grande affetto che porto ancora a Bellini, il compagno indivisibile della mia gioventù, e la perfetta conoscenza dei fatti della vita di lui, i quali egli mi narrava sempre a voce o per iscritto, poichè fra noi due non v'erano segreti l'un per l'altro. Questa intima conoscenza mi rende atto ancora ad esporre veracemente alcuni aneddoti sconosciuti ad altri e che spero non riusciranno sgraditi al benevolo lettore.

II. Dichiarazioni intorno ad alcune osservazioni del signor Anselmo del Zio.

Anselmo Del Zio, che il Cicconetti e dopo di lui il Pougin chiamano artista, non fu mai tale, e perciò non poteva essere compagno di Bellini nel Collegio di musica. Egli non era nativo di Napoli, ma di *Barile*, paese che sta in provincia di Basilicata. Egli era prete e dotato di una sufficiente istruzione. Faceva da aio e precettore all'attuale principe Colonna, ed era uomo di cuore, ma vanitoso e parolaio per eccellenza; di carattere ameno, bramava di rendersi piacevole con tutti, ed era amicissimo mio e di Bellini. La storiella ch'egli si permise d'inventare, e che al signor Cicconetti, che forse la avrà inteso raccontare da lui stesso, piacque riportare nella vita che scrisse del Bellini (1), è falsa da capo a fondo. Zingarelli, quantunque ruvido nelle maniere, non era però capace di discendere a modi ignobili, chiamando Bellini *ignorante*. Solo un giorno, e mel ricordo bene, rimproverandolo perchè tentava svincolarsi un poco dalle severe regole di scuola, gli sciorinò sul muso queste secche e concise parole: « A voi, che già credete fare l'innovatore, io dico che non « siete nato per la musica. » Una tale proposizione, che naturalmente avrebbe colpito chicchessia, afflisse Bellini al punto di fargli versare lagrime, come egli stesso confessò poi; ma

(1) Vedi Cicconetti, Vita di Bellini, pag. 12.

io che anche ho conosciuto e molto da vicino lo Zingarelli, debbo pur dire che egli, nell' indirizzare le dure parole al suo discepolo, non ebbe altra mira che scuoterlo, svegliare il suo amor proprio e renderlo più docile ai suoi consigli, nè mai umiliarlo o scoraggiarlo. E posto che Bellini si fosse creduto offeso dallo Zingarelli, come pretese il signor Del Zio, per la parola lanciatagli di *ignorante*, avrebbe piuttosto manifestato a me, che vivevo con lui, il dispiacere provato, e non chiusa in petto l' ira sua o corso a cercare il Del Zio che abitava a due buone miglia di distanza dal Collegio e che nel fondo non era che una semplice conoscenza; e molto meno, dopo avergli narrato il fatto, soggiunto: « *A me ignorante?*...... giuro per quanto vi è di più sacro, « che se riuscirò mai a buon fine, comporrò una musica so- « pra l'argomento della *Giulietta e Romeo* » (che fu il capolavoro di Zingarelli). Una tal proposizione, che nel fondo racchiudeva una minaccia di vendetta, sarebbe stata puerile, ed era poi sconvenevole a Bellini, che quantunque giovanissimo, nutriva sentimenti ben più elevati e di sentita gratitudine pel suo maestro. In quel tempo poi (e seguitiamo a confutare il Del Zio) Bellini poco conosceva Donizetti giacchè avvicinatolo una sola volta, ed il Pacini solo per la sua rinomanza; nè valea la pena che questi chiari maestri, che allora menavano grido di loro, si fossero occupati di cercare nel fondo del Collegio di Musica il giovinetto Bellini (ancora ignoto e confuso fra altri cento alunni) per calmar la sua collera contro Zingarelli che l' aveva chiamato *ignorante*, e consigliargli a scrivere l'opera, che fu l' *Adelson e Salvini*.

In questo pettegolezzo male immaginato e peggio accozzato dal Del Zio e riportato anche dal signor Pougin, altro non vi si scorge che anacronismo e puerilità; il che prova sempre più la leggerezza del suo inventore. Ma ammettiamo anco per poco che la storiella fosse stata vera, il signor Del Zio, se non era sì leggiero, come dimostra il suo asserto, avrebbe dovuto piuttosto che raccontarla, meglio ta-

cerla a tutti, come cosa che faceva piuttosto torto a Bellini che a Zingarelli, sapiente musicista e degnamente collocato alla direzione del Collegio di Napoli. Adunque io dando alla narrazione del Del Zio la niuna fede che merita, siccome testimone dei fatti ed intimo di Bellini, posso coscienziosamente narrare la cosa come avvenne e nel modo che siegue.

Bellini trovavasi in Venezia, andatovi, come ho detto nella sua biografia, per mettere in iscena il *Pirata*, quando il maestro Pacini, cadendo ammalato, protestò con quella direzione di non potere scrivere l'opera di obbligo alla Fenice. Subito si ricorse a Bellini, pregandolo di surrogare nell'impegno il Pacini. Egli per ben ripetute volte ricusò l'onorevole offerta, adducendo per valevolissima e sufficiente ragione, che soli quaranta giorni, quanti ne aveva avanti di se per mandar l'opera in iscena, non gli erano bastevoli; ma finalmente sopraffatto dalle cortesie e dalle lusinghiere premure che quei Veneziani seppero fargli in tale circostanza, ne accettò l'offerta, e corse subito dal Romani per avere un *libretto*: questi rispose essere impossibile fargliela per la brevità del tempo; pur nondimeno gli propose come unica risorsa di accettare, rimaneggiandolo a bella posta, un libro che già avea pronto, la *Giulietta e Romeo*, scritta molto tempo prima pel maestro Vaccaj. Bellini non trovando altra via come uscire d'impaccio, accettò la proposta, e di accordo si misero al lavoro. Contemporaneamente Bellini scrisse a Zingarelli una compitissima lettera, nella quale lo metteva a parte della sua imbarazzante posizione, e nel medesimo tempo lo pregava di perdonargli, se ardiva musicare un soggetto sì felicemente trattato da lui e con tanto meritato successo.

Zingarelli, quale uomo di spirito, risposegli, ed ebbe la cortesia di leggere a me la risposta prima d'inviargliela, che ei non gliene voleva affatto, anzi lo premurava e consigliava di studiare bene l'argomento di già molto interessante, perchè offriva situazioni affettuose e molto confacenti

al carattere della sua patetica musica. Non nego che dopo il successo dei *Capuleti e Montecchi* qualche maligno avesse cercato di servirsi dell'accaduto onde mettere male fra Bellini e Zingarelli: ma il primo nudriva troppo rispetto ed affezione pel suo degno e venerato maestro per commettere in suo danno il menomo atto irriverente; ed il secondo aveva ben'alta opinione di sè per invidiare il suo prediletto allievo, il quale allora appena si slanciava nel difficile campo dell'arte; perlochè le ciarle degl'invidiosi riuscirono vane e senza risultato alcuno, e maestro e discepolo rimasero nel medesimo buon accordo di prima. Tutto il detto di sopra, che a me costa e posso garentire e provare con documenti, spero sarà bastevole a smentire la favoletta del signor Anselmo del Zio, dispiacevolmente creduta vera sino ad oggi.

III. L'Oreste di Alfieri

Ho letto in più di una biografia del mio amico ch'egli manifestasse il desiderio di porre in musica l'*Oreste* di Alfieri; ma questo mi ha recato sempre la più gran meraviglia, poichè Bellini nella sua vita non me ne ha mai parlato nè scritto. Unito a Bellini nel viaggio della Sicilia e nel ritorno in Napoli, di questa tragedia non si è mai fatto parola, nè vi accenna menomamente nelle più centinaia di lettere scrittemi. Molto meno trovo verosimile che volesse musicare la tragedia tal quale l'aveva scritto il gran poeta, di cui egli era ammiratore entusiasta: ed io, in perfetto accordo col signor Pougin, dico che il suo genio elegiaco tenero e melanconico, si sarebbe trovato assai male, anzi in positiva lotta colla impetuosità e fierezza del più gran tragico dei nostri tempi. L'agnello (mi si passi la comparazione) si sarebbe messo alle prese col leone; ma Bellini aveva troppo buon senso per accingersi ad una tale impresa. Aggiungi poi la sua incontentabilità in quanto a forma poetica, armonia di parole e ritmo di versi! A stento egli

si appagava di Romani! Perciò quanto è stato scritto dell'*Oreste* devesi porre fra le cose indebitatamente attribuitegli, salvo che non sia validamente provato.

IV. Il teatro Bellini a Porta Alba al Mercatello

Il teatro Bellini, costruito vicino a Porta Alba in piazza del Mercatello, nel 1864, e distrutto poi dal fuoco nell'inverno dell'anno 1869, non era, come ingenuamente crede e scrisse il Pougin al capo XI del suo libro, ***Bellini, sa vie et ses oeuvres***, un teatro di primo ordine. Fatto dapprima per servire a spettacoli equestri, e modificato poi graziosamente secondo l'uso dei teatri francesi, fu destinato alla rappresentazione di opere semiserie e buffe. Pel mal vezzo poi degli odierni appaltatori, che non hanno ritegno di sacrificare importanti *spartiti* purchè chiamino gente, anche esso negli ultimi tempi suoi cedette alla corrente, mettendo in iscena, con mezzi disadatti, parecchi capolavori musicali dei tempi nostri, non esclusa la stessa *Norma*.

V. Notizia sull'Ernani

L'*Ernani*, di cui recente era l'immaginoso dramma di V. Hugo, era un soggetto che ispirava molta simpatia a Bellini ed al suo poeta il Romani. Entrambi avevano divisato di trattarlo, destinandolo poi a quel teatro che offrisse miglior complesso di artisti esecutori. Rammento bene che Bellini mi pose a parte di tutto ciò, e mi trascrisse la poesia di un duetto tra *Ernani* ed *Elvira*, e le parole particolarmente dell'andante erano bellissime; ed ei mi palesava il contento di averle ben musicate. Tale lettera, che non ho più rinvenuto tra le mie carte onde trascrivere qui la poesia, è stata certo da me donata a qualcheduno dei così detti raccoglitori od amatori di autografi; un giorno, forse, la poesia di questo duetto potrà venire in luce.

Dopo questa lettera Bellini mai più mi parlò di *Ernani;* pruova sicura che ne aveva deposto il pensiero; ed a quanto parmi, nè anche Romani terminò il suo libretto.

VI. Lo spettro di Bellini

Questa storietta di uno spettro che appariva tremendo al povero Bellini ogni volta che sedeva al suo pianoforte, è così riportata dal signor Cicconetti, a pagina 101:

« Spesso Bellini con fantasia meridionale soleva ripetere, « che ogni volta che si poneva al cembalo e lasciavasi in « potere del proprio genio, vedeva alzarsi e grandeggiare un « lungo spettro, giallo nel viso, con due grandi occhiali: « questo gli si attraversava dinanzi e guardandolo fissamente « con amaro sorriso gli agghiacciava l'ispirazione nel cuore « e gli faceva tremare le dita sulla tastiera. Quello spet- « tro, diceva essere l'immagine del pedantismo musicale, « che pareva dirgli: bada, che a me non importerà nulla « che colle tue patetiche cantilene, coi tuoi accenti passio- « nati tu ottenga di commuovere gli spettatori ed eccitarli « all'entusiasmo: io pure dovrò giudicarti, e guai se non « avrai saputo addimostrarti profondo contropuntista, se avrai « messe nei tuoi accompagnamenti armonie fiacche e non « complicate. Guai se mi parrà che tu abbia avuto ambizione « di darti a scorgere più ispirato che dotto. » Qui termina il suo racconto il signor Cicconetti, cui forse lo riferì qualcuno di quei tali pei quali ogni minimo atto della vita non potrebbe sussistere sfornito di soprannaturale, e che trattandosi di grandi uomini hanno sempre a trovare fra questi il parallelismo delle soprannaturali combinazioni. Io francamente asserisco che questo parallelo fra Bruto 2° e Bellini è falso e insussistente. Bellini al pianoforte non vedeva che uno spettro solo, grande, immenso, e questa era la sua musa.

Divido interamente poi l'opinione del sig. Pougin, cioè che lo spavento di Bellini per l'apparizione dello strano spet-

tro era di breve durata e che il potere di questo operava debolmente sulla sua intelligenza, perchè a dispetto dei consigli e dei rimproveri del fantasma egli non seppe mai decidersi a cambiare condotta nelle sue composizioni o modificare le sue forme; e fu bene, perchè in caso opposto dopo il *Pirata* non avremmo avuto quella *meschina* operetta della *Sonnambula*; nè dopo questa quella *sconnessa* ed *insipiente Norma*; e nè anche i *pochi triviali brani della Beatrice e l' insipido e melenso spartito dei Puritani*, come osa dice il De La Fage. Certamente se ogni uomo di buon senso non presterà mai fede all' apparizione dei fantasmi di Bellini, ognuno poi riderà dei giudizii e delle profezie dei *Pedanti* o sedicenti *Dottoroni*.

VII. Rossini e Bellini

Io non intendo fare alcun paragone fra questi due grandi uomini. Il farlo mi parrebbe profanarli; e l'aver veduto personaggi ingegnosi sciupare tempo ed inchiostro ad illustrare un soggetto cosiffatto, il che invece di arrecar lustro potrebbe nuocere alla gloria dei due grandi maestri, spinge anche me a dire la propria opinione, la quale tanto più potrà valere, in quanto che i miei sentimenti non modificheranno la mia imparzialità.

Un paragone fra Rossini e Bellini è assurdo, incoerente. « Il genio di Rossini e quello di Bellini » (scrive il sig. Pougin in una nota del suo libro sopra Bellini) « sono di natura essenzialmente differenti e quasi in antipatia tra loro. » Niuno più di me è entusiasta di Bellini e della sua musica; però, siccome la mia non è un' ammirazione cieca e irragionevole, ma una reverenza fatta forte dall' amicizia e temperata dalla ragione, così volentieri io convengo nel dire, che se grandissima era in amendue l' impronta geniale che li individualizzava, pure una gran differenza correva fra l'uno e l'altro. Nè Bellini, buono e coscienzioso qual era, la sco-

nosceva. Egli stesso in una sua lettera scrittami da Parigi il 15 maggio 1833, riportata nella sua biografia, si dichiara *pigmeo* vicino al *colosso maestro dei maestri* ; ed in altra circostanza chiama Rossini, non il primo tra tutti, ma il *solo*, *l'unico nell'universo*. Tali confessioni sincere, spontanee, senza finzione od ipocrisia, dello stesso Bellini che si gloriava di mostrare ammirazione ed affetto per Rossini, provano quanto egli fosse ben lontano dal potersi mai credere paragonabile a lui. Io opino che il miglior giudizio sopra l'indole e le differenze dei due grandi maestri l'abbia dato il sig. Blaze de Bury nel suo libro dei *Musiciens contemporains*. Egli dice: *Rossini fait l'amour, Bellini aime!* Ed infatti non si può meglio definire la differenza di questi due genii.

Il Pougin poi dice su tal proposito: « L'amour, une tendresse languissante, une mélancolie rêveuse et une douleur plaintive, voilà le fond de la musique de Bellini. Lequel de ses opéras ne respire un pareil sentiment?.... la *Sonnambula* est une idylle amoureuse; la partition des *Puritains* une élégie; *Norma*, un hymne, et quel hymne!! tous les éléments de l'amour semblent s'y être donné rendez-vous: la volupté tendre et le délire, la joie et l'enivrement, le repentir et l'immolation! Chaque mesure, chaque note de cette musique respire l'amour, un amour ardent, passionné, sublime, et qui se resout dans un désespoir infini. Oui, cela est vrai, la base du génie de Bellini c'est l'amour, l'amour qu'il n'a cessé de peindre, qu'il a ressenti toute sa vie, et auquel il a su prêter des accents parfois réellement pathétiques, souvent ardents, presque toujours enchanteurs. » Bellini facendo risonare la sola corda elegiaca del dolore sulla sua lira, ha conquistato l'affetto di tutti i cuori sensibili; egli è il benvenuto d'ogni anima amante e sventurata. Per tal modo ha preso il suo posto d'onore sul trono della gloria, donde non potrebbe esser più smosso, se prima il cuore umano non fosse atrofizzato.

Rossini poi prevale in questo, che egli non ha trattato un genere solo, non ha commosso il cuore umano per un verso solo; e questo costituisce la sua preminenza su Bellini. Egli è stato grandissimo nella trattazione generale delle passioni, nessuna delle quali fu curata meno potentemente delle altre dal suo ingegno portentoso. L'arte musicale fu compresa da lui nella sua totalità; egli la modificò, l'innovò, le impose la legge: Bellini si accontentò a coltivare una faccia sola di quell'arte, ma fu la più intima, la più profonda, la più necessaria. Furono grandi entrambi, ma l' uno fu l'aquila, l'altro fu l' usignuolo. *C' est par là,* disse a me un giorno in Praga nel 1857 il difficile sig. Fétis padre, *c' est par là que Bellini a pris son petit coin qu' il gardera toujours.*

VIII. Relazioni fra Bellini e Pacini

Tutti quelli che scrissero biografie o cenni storici intorno a Bellini non ebbero sempre l' opportunità di attingere a fonti vere e spassionate le loro notizie, ed ecco perchè gran parte di quelli che pubblicarono come fatti realmente avvenuti, il più delle volte si allontanano dalla verità. In questo lavoro di rettificazione adunque, io credo mio dovere dichiarare e modificarne parecchi, riportando i fatti al modo come sono accaduti; nè poteva io ignorarli, perchè, legato intimamente con Bellini, questi o mi narrava verbalmente tutto non appena potevamo vederci, o non mancava di scrivermelo immediatamente quando eravamo lontani. Venendo al nostro proposito, da una lunghissima corrispondenza di otto anni, cioè dal 1827 al 1835, che in parte ancora conservo, meno quella immensa quantità di lettere, al numero di oltre 400, che donai agli amici, ai personaggi di una grandissima distinzione, ed alle gentili signore le quali ambivano di poter conservare come cosa sacra un autografo dell' autor della *Norma*, emerge, che tutte le volte che gli occorreva parlarmi del maestro Pacini, non lo faceva con quei sensi di soddisfazione e di af-

fetto come fa chi discorre di un amico. Quale ne fosse la cagione vera io non so, nè credo che alcuno la sappia. Entrambi sono nel mondo dei più, e ad entrambi io nulla ho mai domandato delle possibili ragioni di tali dissapori; mi bastava vedere che correvano tutti e due lo stesso arringo, che la rivalità in arte non è meno fiera che quella dell'amore, e che Bellini essendo il più fortunato dei suoi compagni, qualcuno di questi non poteva certo rimanerne molto contento. Ma se ciò è mai avvenuto, debbo pur dire che Pacini ha più che ampiamente compensato i suoi possibili torti verso Bellini negli ultimi anni della sua vita. Ancor mi suona nell'orecchio il sincero trasporto con che nel dicembre del 1866, egli, quantunque a 71 anni, mi parlava dei suoi progetti di recarsi a Parigi a trasferire di là a Catania le ceneri di Bellini, come quel municipio avea deliberato; ed anche, come dirò appresso, mi faceva vere istanze perchè consentissi ad essere della deputazione di cui egli era il capo (1).

(1) A debito d'imparzialità estraggo dalle *Memorie artistiche* sui casi della propria vita scritte dal Pacini, i varii frammenti che riguardano l'autore della *Norma*.

« Mi occupai, dopo la mia *Margherita regina d'Inghilterra*, di assistere alle prove *(il Pacini era allora maestro direttore della musica a San Carlo)* della *Bianca e Gernando*, secondo parto del caro Bellini, ch' ebbe successo, se non di entusiasmo, al certo felice, talchè io proposi a Barbaja, e di ciò me ne faccio vanto, di fare accettare come maestro d'obbligo al Teatro della Scala il mio celebre concittadino, il quale compose il *Pirata*, ch' ebbe successo, come ognuno sa, di pieno fanatismo. (*Memorie* ec. Firenze 186 pag. 63)

. . . .

« Ma una malattia sopraggiunta mi fece perdere le due scritture *(di Torino e di Venezia)*, lo che se mi recò particolare danno, portò vantaggio all' arte, essendo stato scritturato in mia vece per Venezia il Bellini, ove compose i suoi *Capuleti e Montecchi*. *(Idem* pag. 69). . . . .

« Rossini fin dal 1829 avea cessato di regalare al mondo musicale altri suoi capolavori: Bellini, il patetico Bellini, era stato rapito all' arte nel 1835, terminando i suoi giorni in terra straniera, ove ri-

Essendo stato anche io uno degli ammiratori dell'egregio maestro Pacini per quella specialità delle sue composizioni che lo resero celebre nell'arte, non voglio, ora che più non esiste, fermarmi su tale argomento: tanto più che lo credo riunito a Bellini in quel soggiorno di pace ove nè *amori* nè *odii* terreni possono albergare. Perciò lasciamoli in quel paradiso di armonia, ove le loro sublimi ed incantevoli composizioni hanno ad essi dato il diritto di pigliar posto. Solo mi permetto di esporre nella sua vera luce quel brano di lettera del maestro Pacini che scrisse, *cortesemente richiesto* (come asserisce il signor Cicconetti), sulla *Norma*, e che il signor Pougin letteralmente tradusse nel suo libro da ultimo pubblicato sopra Bellini. Eccolo:

« J' ai vu Bellini à Milan, lorsqu'il y fit représenter son « chef-d'oeuvre, la *Norma*; et je me rappelle bien qu'à la « première, à la seconde et à la troisième représentation « ce sublime ouvrage eut un sort presque malheureux, qui « affligea le jeune compositeur au point que je lui vis ver- « ser des larmes. »

Il racconto è poco esatto, come noi proveremo.

La *Norma* fu fischiata, come scrisse anche Bellini, nella sola prima sera. Nella seconda rappresentazione venne applaudita più della metà dell'opera. Nella terza più unanime e decisa fu l'approvazione dalla prima all'ultima nota, ed il successo fu compiuto. Dunque non ebbe *un sort presque malheureux* in tutte le tre rappresentazioni, come, probabilmente mal informato, scrisse al Cicconetti il Pacini. Di più, continuò a rappresentarsi per quaranta sere consecutive, sempre con gran favore del pubblico freneticamente applau-

posa tuttavia. L'Italia dovrebbe ora pensare a ricuperare la salma di chi tante e tante dolci, incancellabili emozioni, coi suoi divini concenti le fe' provare! . . . . .

« Pensiamoci e pensiamoci tutti a tanto santa idea, per la qual cosa spero che la mia diletta Catania vorrà prendere l'iniziativa. » (*Idem* pag. 93.)

dente, e fu l'opera colla quale terminò la stagione d'inverno del teatro della Scala.

Bellini, come dalla sua lettera che a me scrisse evidentemente appare, rientrando in casa dopo il teatro, all'alba del giorno 27 dicembre partì per Napoli col corriere postale; dunque sol dopo la prima rappresentazione e probabilmente all' uscir della scena potè vederlo il Pacini per *consolarlo, tergere le lagrime*, e come anche scrisse il signor Cicconetti, per *rallegrarlo ancora colla sua presenza, stimolarlo coi suoi consigli e vincolarlo per l' avvenire*. Così e non altrimenti va interpetrato il brano di lettera che abbiamo riportato.

IX. Bellini ed i suoi primi amori

Verso il volgere dell' anno 1822, Bellini fu preso d'amore per una gentile ed erudita giovinetta, avvenente di aspetto e di modi più che cortesi, appartenente ad onesta famiglia di gentiluomini, a nome Maddalena Fumaroli, figlia del presidente Francesco Saverio, dotto magistrato integerrimo e molto stimato nel Foro Napolitano, pel quale l' educazione della sua Maddalena fu l'oggetto delle più interessanti cure, ed infatti vi riuscì: la fanciulla contava appena venti anni, e molto trovavasi versata nell'arte del disegno, come pure era valente nella musica che a quello accoppiava. Quanto a letteratura, il degno presidente ne la faceva istruire dal troppo noto ed erudito D. Raimondo Guarini; ella si dilettava di poesia particolarmente. Presentato Bellini in casa Fumaroli quando era ancora alunno del Collegio, venne cortesemente ricevuto, come era costumanza di quella incantevole famiglia. Di lì a poco tempo seppe colle sue gentili maniere insinuarsi talmente nell' animo di tutti, che riguardi, considerazioni e preferenze non si prodigavano che a lui; ed egli allora, che sentiva già una tendenza per la giovinetta, si offrì a darle graziosamente lezione di canto, proposta che fu gradita ed accettata. I giovani cuori s'incontrarono, s'intesero, si ama-

rono. Le due fide ed inseparabili sorelle, la *poesia* e la *musica*, colle loro rispettive attrattive alimentavano questa vicendevole inclinazione, che in breve tempo prese colossali proporzioni; nè ciò deve recare sorpresa, giacchè se tutti amano a venti anni, molto più lo doveva Bellini, dotato di quell'anima ardente e di quello squisito sentire che tutti sanno. E poi, ben degna delle sue premure era la giovinetta: dotata di grazia, di spirito e di assai rare virtù, seppe svegliare nel cuor di lui quell'amore che più tardi egli doveva tanto idealizzare nell'eroine delle sue opere. Per niuno di quei che frequentavano la casa Fumaroli fu più un mistero il casto amore dei due giovanetti; solo lo ignoravano i genitori, che ultimi ad avvedersene, allorchè ne vennero in chiaro, presero la ferma ed irremovibile risoluzione di pregar Bellini a sospendere le sue lezioni, render più rare le sue visite, ed indi finire con allontanarsi per sempre. Si può immaginare il dolore dei due giovani: poche volte sono state versate tante lagrime, e più sentite, più cocenti; rare volte il cuore umano è stato più crudelmente lacerato. Bellini dovè chinare il capo ed obbedire; vi era altro da fare? Pur nondimeno con quella astuzia che non va mai disgiunta da quella prima età, di accordo coll'amata trovò mezzi onde alimentare tutti i giorni un'epistolare corrispondenza. Fu allora che la Maddalena scrisse la poesia della Romanza *Dolente immagine di Fille mia*, e la scena con recitativo, andante e cabaletta *Quando incise su quel marmo L'infedele il nome mio*, che Bellini vestì di note musicali e che ottennero gran successo nella società elegante. Altre poesie pur compose la giovinetta, le quali ora non ricordo più; ma tutte rivelavano l'intensità della sua passione, come la purezza della sua bell'anima. Intanto Bellini era tutto dedito a scrivere l'operetta che doveva rappresentarsi nel prossimo carnevale 1825 sul teatrino del Collegio in San Sebastiano: dal successo di questa prima produzione speravano i due amanti il consenso della loro sospirata unione, e si comprenderà con quale ardore lavorasse l'amico mio!

Vane speranze! Quantunque l' *Adelson e Salvini* ottenesse riuscita splendida e venisse rappresentato con favore sempre crescente tutte le domeniche di quell' anno, e Bellini incoraggiato da tanto successo credesse venuto il momento di arrischiare formale dimanda ai genitori per mezzo del suo e loro amico signor Giuseppe Marsigli valente artista pittore, maestro della Maddalena; pure dispiacevolmente la missione di costui ebbe tristissima riuscita; il giovine aveva fatto fidanza sul suo solo avvenire, nè una famiglia ben costituita nella società poteva (e questo era giusto) affidare l' essere di loro predilezione a chi non godeva di una posizione stabilita. Ripeto, ciò era ragionevole, giustissimo, come il passo dato dal mio amico, e da me sconsigliato, era stato soverchiamente arrischiato e quale poteva suggerirlo la gioventù inesperta. Ma chi non ha mai amato, solo può ignorare qual fiera punta si fosse questa pei due nostri amanti, i quali benchè desolati per un sì riciso rifiuto, invece di deporne il pensiero, ne trassero argomento di viemaggiormente accendersi, e giurarono di non appartenere giammai ad altri per volgere di casi umani; anzi Bellini si valse di un tal fatto come di sprone maggiore alla sua carriera. Garantito da una legge che conferiva a quel giovine del Collegio che fosse provetto nella composizione e capace di musicare un libretto, il diritto di scrivere una cantata od un' opera in un atto pel teatro del Fondo o di San Carlo (1), Bellini

(1) Il Duca di Noia, nell'interesse degli alunni del Collegio di musica, come governatore dello stesso, e coi poteri che conferivagli l'alta sua carica di soprintendente generale di tutti i teatri e spettacoli di Napoli, ebbe la felice idea, che portò a compimento, di consacrare nel contratto che il Real Governo, per lo mezzo della Soprintendenza, stipulava coll' impresario dei Reali Teatri, nell' assegnare la vistosa dotazione pel lustro, incoraggiamento e buon andamento di essi, un articolo così concepito: « L' impresario dei Reali Teatri ogni qual « volta il Collegio di Musica potrà presentare un giovine alunno com« positore alla portata di cimentarsi a scrivere per un giorno di gran « gala una *cantata* od un' opera in un atto pel Teatro del Fondo o

per la mediazione del duca di Noja ottenne dall' impresario Barbaja di scrivere invece un' opera in due atti per la gala del 12 gennajo 1826, posposta poi per l' altra del 30 maggio dello stesso anno. *Bianca e Gernando* fu il soggetto scelto, e Bellini dominato sempre dalla ferma idea di uscire dalla

« per quello di San Carlo, si obbliga di scritturarlo col compenso a « titolo di gratificazione di ducati 300, e più fornirlo di un libretto « di valente poeta. » Senza parlare delle passate epoche, perchè non posso con precisione asserire se Mercadante avesse scritta la sua *Apoteosi di Ercole* e Conti la sua *Olimpia* in forza di un tal patto, sono nel caso però di dichiarare che in conseguenza di tale convenzione il Bellini scrisse la sua *Bianca e Gernando*, e Luigi Ricci la Cantata l'*Ulisse*, ch'ebbero lietissimo successo, in ispecie la prima. Dopo di essi l' alunno del Collegio che esordì nel Teatro del Fondo, che venne dopo destinato sempre a tali esperimenti, fu Giuseppe Lillo che nel 1840 scrisse L'*Osteria di Andujar*. Di poi Gaetano Braga scrisse nel 1853 l'opera semiseria *Alina*. Venne quindi Ernesto Viceconti che fece rappresentare l' *Evelina* nel 1856. Paolo Serrao scrisse nell' anno appresso il suo *Giambattista Pergolesi*, ed in ultimo Luigi Vespoli diede la sua opera giocosa *La Cantante* nel 1858. Alla sua volta Claudio Conti, primo alunno del Collegio, nel 1860 doveva dare *La figlia del marinaro*; ma per le accadute vicende politiche, cambiato il regolare andamento di molte cose, abolita la Soprintendenza, ed in vece creata una Commissione amministrativa e dirigente le cose de' Reali Teatri, questa credè concedere (nè so con quanto sano accorgimento) il Real Teatro del Fondo ad una compagnia drammatica, togliendolo senza plausibile ragione alla musica, e lasciando una gran città, come Napoli, di quasi seicentomila abitanti, ed aggiungi poi sì musicale, con non meno di otto teatri di prosa, ed un solo di musica (San Carlo), e questo aperto per soli cinque mesi, cioè dal novembre al marzo. Con un atto tanto inconsiderato chiuse parimente le porte ai giovani alunni del Collegio di Musica, che nell' esistenza di quel teatro (una volta perduto il Teatro Nuovo perchè anche dato alla prosa) trovavano il solo mezzo come prodursi ed incominciare modestamente la loro carriera di compositori. Coerente a se stessa, la Commissione credè di non tenere più conto negli ulteriori contratti coi nuovi impresarii di quell' antico patto, che pure favoriva tanto i giovani esordienti usciti dal Collegio di Musica che volenterosi e fiduciosi in un brillante avvenire si dedicavano all' arte difficilissima del compositore.

folla dei compositori e divenire un giorno distinto nell'arte sua, si pose al lavoro con tanta buona volontà e tanto fervore, che al termine di esso se ne dichiarava assai contento e così me ne parlava: « Questa *Bianca*, che ho studiato e « scritto il meglio che ho potuto, spero mi apporterà for- « tuna e mi aprirà la strada ad un bell'avvenire. Ah! « quanto ne sarà contenta la diletta del mio cuore! Dopo « il successo, se Dio lo benedirà, rinnoverò le istanze per « ottenere la sua mano, e spero che non la vorranno negare « a chi trionfava in San Carlo: vedremo!! »

La *Bianca e Gernando* ebbe in fatti un pieno successo: gli applausi che riscosse furono unanimi, spontanei e davvero incoraggianti; ma non per questo però si smossero menomamente i genitori della Maddalena, che al Marsigli, il quale di bel nuovo riprese le antiche trattative, diedero per la seconda volta un formale rifiuto, replicando le stesse ragioni di prima. E siccome il Marsigli discorreva di speranze future che accennavano di essere splendidissime, quelli mostrarono avervi ben poca e ben limitata fede. Mi ricordo che Bellini aspettava con me l'esito di questo messaggio, e si può credere con quanta ansia; ma appena che comparve il Marsigli, la sua squisita intuizione gli fece leggere sul volto dell'amico, sebbene questi cercasse di dissimularlo, il risultato fatale. Io lo vidi impallidire alle parole di lui che gli confermarono siffatti timori; lo vidi tutto tremare; ma la fortezza dell'animo suo ripigliò ben presto il disopra, e mi assicurò, stringendomi la mano, che avrebbe perdurato e vinto.

Stavano così le cose, allorchè gli venne, non saprei se bene o male a proposito per la sua passione, la proposta del Barbaja di scrivere per la stagione autunnale una grande opera alla Scala di Milano, dovendo, in caso che accettasse, partire sollecitamente con Rubini per quella città. La voce della gloria non poteva non risvegliare grandissima eco in quell'animo: esultante egli accettò, tutto fiducioso che la

via della gloria sarebbe stata per lui altresì quella della felicità in amore. Si potrà comprendere quanto soffrissero quei due cuori virtuosi in quella cruda separazione; la quale essi credevano di poca durata, mentre nell'eterno libro del destino stava scritto dover essere PER SEMPRE!! Mille furono le promesse di fedeltà, mille i giuramenti che si scambiarono. Bellini potè rivedere la diletta del suo cuore, e per quanto egli avesse fede di riuscire nel suo intento, il pianto che versarono in quella circostanza fu dirotto e lacerante.

Istallatosi a Milano, Bellini cominciò di proposito e seriamente ad occuparsi della sua carriera, ed il melodramma del *Pirata* che aveva incominciato a musicare era il suo primo pensiero del mattino e l'ultimo della sera: egli non viveva che in quell' atmosfera di ansie, di palpiti, di timori e di speranze, che non mai vanno disgiunti da chi vuole ad ogni costo riuscire un grande artista. Pur nondimeno il carteggio colla Maddalena in Napoli perdurava sempre: ma pure questo subì le consuete fasi. Fu di entusiasmo da principio; più ragionevole di poi; di persuasiva e di rassegnazione in appresso; ed in ultimo accusò una quasi freddezza.... Come si comprenderà, il gran trionfo del *Pirata*, se aveva fatto concepire alla donna le più liete speranze, aveva per parte dell'uomo, o a dir meglio dell'artista, dato il primo tracollo a precipitare dal suo piedistallo quell'amore che si era annunziato sfidante il tempo e la fortuna. Bellini divenne tranquillo: dalle sue lettere si rileva ch'egli ragionava più che amava, e che in lui il posto che prima occupava l'amore era stato surrogato dall'assai più ardente passione per la gloria. Nè potrà esserne biasimato: l'Europa intera lo ammirava, ed egli era divenuto l'irresistibile simpatia di tutti quelli che già vedevano in lui un novello astro prossimo a sfolgorare nell' orizzonte musicale.

Non ricordo precisamente per impulso di chi, in Napoli, si rinnovellassero le già fallite istanze presso i coniugi Fumaroli; ma probabilmente lo furono per mezzo del Marsigli,

premurato forse dalla povera Maddalena. Questa volta non era più l'amico che metteva in rilievo i meriti dell'altro; era la fama dalle cento trombe che rimbombavano e ben forte; si comprenderà perciò che i parenti vi assentirono subito, e che il Marsigli esultante scrisse a Milano al Bellini; ma non poteva in più malaugurato momento giungere una tal proposta. Essa trovò il Bellini tutt' altro che entusiasta! Pure ei non volle rispondere immantinenti, e restò per qualche giorno indeciso sul da fare; ma finalmente la volontà la ragione furono più forti del residuo della sua passione, e per un miracolo di energia, prese la ferma risoluzione di rispondere negativamente all'offerta che gli veniva fatta. Fu la maschia idea di consacrarsi esclusivamente all'arte sua?... Fu perchè in quel cuore l'antica fiamma si andava estinguendo?... Probabilmente l'una e l'altra cosa', e quest'ultima principalmente; la storia del cuore umano è sempre la stessa!

Non mancò pertanto, il meglio che gli riuscì possibile, di motivare il rifiuto, adducendo i seriissimi doveri che gl'imponeva la sua cangiata posizione; ma era indubitato che il cuore di Bellini taceva quando così ragionava. Non fu così però col cuore della povera Maddalena: nel percorrere il foglio fatale, esso sanguinò di cento ferite, nè le valsero parole consolatrici. Ma educata com'era stata a nobili e generosi sentimenti e dotata di una bell'anima, colla calma della più sublime rassegnazione finì per trovare un qualche sollievo, riflettendo all'avvenire che si preparava innanzi al suo Bellini; e quando si toccava nella sua famiglia di un tale argomento, mentre altri biasimava il maestro assente, ella in vece giuste e valevolissime sosteneva le ragioni esposte nel rifiuto di lui. In pari tempo si dichiarava contentissima, non di dimenticarlo, chè non l'avrebbe potuto fare giammai, ma di cederlo alla sua crudele rivale, a quell'arte che già aveva cominciato a dargli gloria, onori e fortuna. Come sì disinteressati e delicati sentimenti onorassero quella cara gio-

vinetta, non seconda ad altra per bellezza, intelligenza e squisitezza di modi, Bellini il capì; e non saprei dire se per giustificarsi, o per serenare alquanto la povera derelitta, le scrisse lettera ricolma di affettuose parole, che ella lesse versando bellissime lagrime, e gelosa custodì per tutto il resto di sua vita, perchè in essa promettevale di non isposare mai altra donna (debolissima consolazione per chi ama e soffre), ed assicuravala che le sole rivali ch'ella poteva temere nell'avvenire, non sarebbero che le sole sue *opere*. Fu gioia però di corta durata. La Maddalena, sotto l'impressione di una cupa malinconia e preoccupata sempre dell'antica sua passione, ogni giorno deperiva nella salute, sino a che finì col soccombere vittima di lunga e penosa malattia. Ella fu compianta da tutti quelli che l'avevano conosciuta e da quanti la ricordavano giovinetta piena di vita e di belle speranze e dotata di rare virtù. La sua morte scosse Bellini: ei ne risentì vera tristezza, tanto che da Parigi, in data del 7 giugno 1835, mi scrisse la seguente lettera:

« Carissimo Florimo

« La prematura morte della povera Maddalena mi ha spezzato il cuore, e la sensazione lacerante che nell'anima mia produsse l'infausta novella è più facile a comprendersi che descriversi: leggendo la tua lettera ne piansi amaramente la perdita. Quante passate cose mi sono ritornate alla mente! quanti ricordi! quante promesse! quante speranze!! Come tutto è passaggiero in questo mondo di fantasmagorie! Che Iddio riceva la sua bell'anima nell'eterna sua gloria: la terra non era degna di possederla: le poesie che tu facesti scrivere espressamente per la luttuosa circostanza e che vestisti di tristissima musica mi piacciono assai tutte e due, e dalle lagrime che ho versato canticchiandole tra i singhiozzi, veggo pur troppo che il mio esulcerato cuore è ancora suscettibile, se non di amare più, di soffrire certo.... Basta!! non voglio affliggerti dav-

« vantaggio: fammi scrivere una poesia dallo stesso autore « delle *Due Speranze*, analoga alle rare virtù ed alle tene« rezze della Maddalena, che io la musicherò, e così ob« bedirò con piacere a chi per essa desidera un canto mio « alla sua memoria dedicato. Fa che sia di risposta alle « *Due Speranze*, perchè certo allora sarà tenera; e fa che « io parli alla sua anima bella. Addio, caro Florimo: la « penna mi cade dalla mano e le lagrime m' impediscono « di proseguire. Riama BELLINI.

« Questa lettera scritta jeri, stordito come ero, la dimen« ticai sul tavolo: ora vado io stesso a lasciarla in posta, « e ti aggiungo come P. S., che la funesta morte della « Maddalena, caduta come fulmine dal cielo, che sembra « sdegnato contro di me, mi ha oscurato il cuore gonfio di « lagrime e mi ha fatto divenire triste, spaventevolmente « triste!! Sono diversi giorni che una lugubre idea mi se« gue ovunque e temo anche di esternarla a te ..... Ma!! « eccola, non ispaventarti. Mi sembra, e te lo dico con ri« brezzo, che tra poco altro tempo dovrò seguire nel sepol« cro la poveretta che non è più, e che pure una volta io « amai tanto. Che si disperda l'infausto augurio! Non dire « puerili questi miei timori: è la mia natura fatta così. « Che vuoi? .... compatiscimi, o come meglio ti aggrada « compiangimi, caro il mio Florimo. Addio! »

A tanta sventura io non potevo restare freddo spettatore: forza irresistibile fece anche a me rendere il debole tributo di lagrime, e poche donne infatti lo meritavano del pari. Pregai perciò l'egregio signor G. Morelli, amico pure egli del Bellini e dei Fumaroli e dolente anche egli per tanta sventura, di scrivere dei versi adatti alla luttuosa circostanza. Ei gentilmente me li favorì, ed io li musicai in forma di Romanza che dedicai e mandai subito a Bellini. Riporto qui appresso questi versi. Il mio amico mi rispose, come si è visto di sopra. Disgraziatamente i suoi funesti timori si

avverarono! La poesia ch'egli dimandava allo stesso autore di risposta alle *Due Speranze*, non gli giunse in tempo; a contare quasi dal giorno che a me scrisse da Parigi, un morbo crudele lo colse, il quale quattro mesi e mezzo più tardi doveva troncarne i giovanissimi anni; sicchè il delicato pensiero di scrivere un canto alla memoria della Maddalena scese con lui nella tomba.

Non vi ha una certa fatalità nella semplice storia che ho riportata?....

IN MORTE
DI
MADDALENA FUMAROLI
DUE SPERANZE
PAROLE DI G. MORELLI
A
FRANCESCO FLORIMO.

1.

Mia prima speme! o roseo
Sogno di prima etade.
Dal cor cadesti rapido,
Qual fior reciso cade,
Ahi! trista è la memoria
D' un bene che passò;
Tristissima è la storia
Che a me il destin segnò.

2.

Te vidi, e fosti, o giovine,
De' pensier miei desio....
Ma a te un sentier di gloria
In suol lontan si aprio,

E mi lasciavi.... e grande
Il nome tuo si udì,
Celere al par che spande
Fulgor l' astro del dì.

3.

Sui vanni del tuo genio
L'amor mio ti seguiva;
Fido al partir, partivasi;
Fido al redir, rediva;
Ma tu.... al Sebezio lido (1)
Se a me ritorni ancor,
Senti di gloria il grido,
Ma più non senti amor.

4.

Misera! e vivo?.... in tenebre
Di morte omai mi avvolgo:
Uomo fatale, ascoltami,
Altra speranza io volgo;
Se all' urna un mesto canto
Da te s' innalzerà,
Eternamente pianto
Il fato mio sarà.

Il trasporto delle ceneri di Bellini a Catania

Il signor Arturo Pougin, nel riportare la deliberazione del Municipio Catanese circa questo trasporto, decretato ai 28 maggio 1865 e non ancora effettuato, dice d'ignorare il per-

(1) Si allude al ritorno di Bellini in Napoli nel gennaio del 1831, dopo l' andata in iscena della *Norma* in Milano.

chè di una tale trascuranza. Mi permetterà di supplire a questa lacuna.

La guerra che sopravvenne in Italia nell'anno 1866, ed il *colera* che ci afflisse per ben tre volte consecutive, menando poi particolarmente strage appunto in Sicilia, nè Catania venne risparmiata, fecero di necessità mettere da parte una tale disposizione, che non poteva certo aver luogo se non in momenti sereni, e quando gli animi fossero del tutto tranquilli. Come ho detto precedentemente, a capo di questa deputazione era stato destinato il Pacini, il quale, avendo già scritto (appena ricevutane la partecipazione) una funebre Messa da eseguirsi in quella circostanza, non mancava, attivissimo com'era, di fare continue istanze, ripetendo qualche volta con un sorrriso, e sovente con serietà, *affrettiamoci, altrimenti non saremo più a tempo*, ed alludeva alla sua età che si andava aggravando ed alla morte che poteva colpirlo; come pur troppo disgraziatamente avvenne.

Anche a me lo diceva tutte e due le volte che, sì nella fine del 1866, come nella primavera del 1867, venne a trovarmi nel Collegio di Musica; anzi con quella premurosa cordialità che lo ha sempre distinto, mi faceva istanze di far parte della deputazione, non volendo, come egli diceva, menomamente scompagnarsi in tale solennissima cerimonia dal più grande amico del suo compatriota. Di tutte queste istanze è stato testimone il sig. Raffaele Colucci, che legato in affettuosa amicizia al Pacini, non lo ha abbandonato un istante nelle due ultime volte che il medesimo è stato in Napoli.

Anche il Colucci avrebbe fatto parte della deputazione in qualità di segretario e narratore dei fatti medesimi (1).

(1) Passionato dell'arte dei suoni, ed intelligente apprezzatore di composizioni musicali, come fanno fede i varii suoi scritti pubblicati in gran parte dei giornali d'Italia, il Colucci ha prediletto e difeso sempre la musica italiana, specialmente in questi ultimi tempi in cui si è a tutt'uomo cercato di farci sopraffare dal gusto straniero. A pro-

Tornato nella sua villa di Pescia, il Pacini, rinnovandomi le istanze per mezzo del Colucci con cui ordinariamente corrispondeva, e saputo che io doveva recarmi a Parigi per visitare il Rossini, mi pregò di voler passare, sia nell'andare che al ritorno, qualche settimana con lui, per rinnovare la memoria dei nostri anni giovanili, e discorrere del come menare a termine questo fatto del trasporto delle ceneri del suo concittadino e mio amico: ma io che avevo divisato di recarmi da lui al mio ritorno, nol potei a causa di fieri dolori reumatici che mi presero fin da Marsiglia. Il buon Pacini intanto mi aspettava: qualche mese dopo udivo la funesta notizia della sua fine, pur troppo impreveduta e dolorosa! Si comprenderà che dopo questo fatto, il progetto del Municipio di Catania è rimasto più che mai paralizzato. Bisognerebbe adesso rinnovarlo e scegliere altra condegna persona da porre a capo della deputazione; del che non dubitiamo che si occupi Catania, certamente riavutasi dei danni non lievi, che, come dicemmo, le stragi del *colera* le hanno pur troppo cagionato.

posito del Bellini, rammento sempre un sonetto che fu dal nostro amico scritto nel 1847 nella stanzetta del Collegio ove dimorò questo compositore. Eccolo.

Bellini, amico genio, a cui i Celesti
Gli arcani disvelàr dell'armonia...
Che dell'uomo lenire i mal sapesti
Col balsamo di cara melodia,
Oh quali mai e quante or tu ridesti
Rimembranze gentil nell'alma mia;
Quest'alma, che bearsi nei tuoi mesti
E teneri concenti ognor vorria!
Perchè ne abbandonasti?.... Ah! se dell'Arte
Che tu arricchivi di sì dolci tempre
Odi il lamento che ogni dì sen parte,
Torna o Bellini a consolarne il core;
Chè se nostro destino è pianger sempre,
Almeno teco piangerem d'amore!

Una dichiarazione intorno alla Stretta del finale del *Pirata*.

Lessi non senza mia sorpresa nel Giornale il *Trovatore* di Milano — 19 luglio (*Necrologia dal cav. Carlo Conti*) il seguente brano, cui risposi compiutamente per mezzo della stampa, ed in una lettera che è riportata in appendice (1).

« Un caso che pochi sapranno, e che ci viene narrato da » un amico nostro, al quale il Conti ne fece la confidenza, è » che la stretta del finale del *Pirata* non è di Bellini, ma » di Conti, al quale l'autore della *Norma* trovandosi impic- » ciato avea ricorso » . . . .

Amicissimo come io ebbi la fortuna di essere tanto di Bellini che di Conti, non certo per parteggiare più per l'uno che per l'altro, ma solo in omaggio alla verità, espongo le mie idee sul proposito, nè intendo perciò entrare in liti od in polemiche con chicchessia, perchè ognuno è libero di pensare come meglio gli accomoda, ed anche io mi credo libero di pensarla a modo mio.

Il Maestro Carlo Conti appunto nel 1827 trovavasi in Roma a comporre per quel teatro Valle le due opere semiserie intitolate *L'Innocente in periglio* e *L'Audacia fortunata*, che ebbero splendido successo; indi recossi a Napoli, poichè era impegnato a scrivere *Gli Aragonesi* che fece rappresentare sulle scene del Teatro Nuovo nel dicembre dello stesso anno. Contemporaneamente Bellini, partito da Napoli il 5 aprile 1827, trovavasi nello stesso tempo in Milano, intento a scrivere per la stagione di autunno *Il Pirata* pel Teatro della Scala. Il che stabilito, mi sembra illogico supporre che Bellini ricorresse ad altri per ben poca cosa, la *stretta di un finale*, dopo avere condotto a termine la sinfonia e tutto il primo atto del *Pirata*: cioè composta la bellissima introduzione; quella famosa cavatina che finora non ebbe

(1) Vedi Appendice n. VI.

l'eguale (e sono 40 e più anni che fu scritta) *Nel furor delle tempeste*; il felicissimo coro dei Pirati, nuovo per melodia, forma, condotta ed effetto teatrale, che fin dalle prime sere incontrò tanto il favore del pubblico; poi il gran duetto tra *Imogene* e *Gualtiero*, il cui recitativo solo vale a caratterizzare un gran genio nell' arte, e l' andante è uno dei più begli squarci di declamazione cantata del teatro moderno, che regge ancora, se pure non ha il primato, fra tutti gli altri dello stesso genere che furono creati dopo; e finalmente, senza parlare dei pezzi di minore importanza che compongono il primo atto, dico solo dell'*adagio* del finale (1), il quale bello per novità di concetto drammatico, per felice disposizione ed intreccio delle voci nel loro insieme, per eleganza di stile, è lavoro che ogni maestro sarebbe contento di averlo scritto. Fin qui Bellini fu felice nella sua creazione; arrivato poi alla *stretta* del finale, la musa pare che l'avesse abbandonato, per modo che si trovò *impicciato*, e non sapendo come procedere alla fine, prese il disperato partito di ricorrere a un altro, ch'era il Conti. Non sappiamo ove questi allora si trovasse, se in Roma od in Napoli; e sembra giusto che Bellini dovesse spedirgli ancora la poesia, almeno quella del primo atto, acciocchè il Conti potesse scrivergli musica adatta al soggetto, alla situazione drammatica ec. ec. ec.; e che scritta questa, quasi a rigor di posta, del pari gliel avesse sollecitamente mandata, dovendogli premere in questo caso più la condizione in cui trovavasi Bellini, che la propria, secondo noi molto più impacciata, di comporre cioè due opere per Roma ed una terza per Napoli a termine fisso. Aggiungasi ch' egli, il Conti, doveva non comporre secondo il proprio genere o stile, bensì *imitare* Bellini; e dite

(1) Questo *adagio* autografo di Bellini, che a me mandò prima che l'opera fosse andata in iscena, come avea l'abitudine di fare dei pezzi che componeva ed ai quali dava importanza, fu da me donato come preziosa cosa all'ottimo amico, egregio dilettante e celebre sonatore di violoncello cav. Federigo Raffaele.

poi se tutto ciò regge alla critica più infima, al buon senso più elementare.

Ma l'*amico del Conti* non bada a queste miserie di ragionamento; secondo lui, Bellini ebbe la velleità di far passare per propria la composizione che non era tale, e di lasciare il mondo musicale per 40 anni in siffatto inganno; ma siccome le maschere o presto o tardi debbono cadere, il pubblico è ora in grado di conoscere il vero pel semplice asserto del sedicente amico del Conti, cui questi avrebbe fatta la confidenza, e che si credette in dovere di renderla di pubblica ragione immediatamente dopo la sua morte. Così avvenne: perchè cessato di vivere il 10 luglio, appena venuto in cognizione di siffatta perdita, il sullodato amico, che per modestia vuol serbare l'incognito, si diede la massima premura di fare la gran rivelazione al direttore del *Trovatore* di Milano, che la pubblicò il giorno 19 detto, e ciò senza scopo alcuno, se non quello di cicalare a caso, oppure di far torto alla memoria di Bellini, mostrandolo capace di far credere cosa sua quello che era roba di altri. Per la fama di un maestro così celebre, sono questi veri colpi di spillo, non altro: ma tanto, questo potevasi fare, e questo si è fatto. Nè era il caso di giovare alla riputazione del Conti, che non ne aveva mestieri; bensì il vero modo di mostrarlo vanitoso e sleale amico, quale non era, tradendo un segreto, che se fosse stato vero, avrebbe dovuto custodire . . . .

A fare spiccare meglio il nostro argomento, poniamo questo ragionamento: Ammesso che Bellini fosse ricorso al Conti per avere da lui la *stretta* pel suo finale del *Pirata*, certo non è per questa *stretta*, che come musica è passata senza biasimo e senza lode, non è per questa *stretta*, dico, che il *Pirata* ebbe quel gran successo che ebbe; come l'egregio maestro Conti non fu certamente per quella *stretta* (ammettendo che fosse sua) salutato dal mondo artistico come uno dei più dotti contropuntisti dei nostri tempi. Bastavano alla sua fama le opere che compose, e tra queste *Misantropia e*

Pentimento, *Olimpia*, *Giovanna Shore*, *Gli Aragonesi in Napoli*, che se non si rappresentano più, saranno pur sempre consultate dagli studiosi con rispetto e considerazione, e resteranno sempre come tipo di ben fare. Ozioso dunque resterebbe lo sforzo del suo sedicente amico in volere aggiungere altra fronda d'alloro alla sua corona artistica, ingeminandola con la *stretta* del finale del *Pirata*.

Nè questa diceria ha potuto partire dall'illustre compositore testè defunto. Nessuno più di me conobbe il Conti: di Bellini fui amicissimo, e fummo condiscepoli in Collegio quando Conti faceva da maestrino nostro: ma oltre il suo gran sapere musicale, io nel corso della mia vita non conobbi alcuno più gentile, più cortese e più umile di lui: modesto senza ombra di vanità, ammiratore sempre e non mai dispregiatore degli altri suoi colleghi, adorno insomma di quante possano dirsi belle e rare qualità, non avrebbe, non dico detto cosa non vera, ma nemmeno rivelato un segreto che avesse potuto far torto a Bellini.

Tutto al più il Conti avrà potuto dire che Bellini avesse a lui rubata quella *idea*, che poi adattò per la *stretta* nel finale del *Pirata*; e ciò non farebbe alcun torto a Bellini, perchè ove è il maestro che non ha preso o volontariamente o involontariamente idee degli altri per giovarsene per la propria musica? Ed a tal proposito diceva il vecchio Zingarelli, che « se esistesse un codice per punire ed un tribunale « per giudicare tutti i reati di furti musicali, non vi sarebbe « compositore che non meritasse la prigione ed i ferri. »

Ma tutto ciò è ben lungi dall'asserzione che abbiamo preso a combattere, come chi ha fior di senno è nel caso di vedere.

In ultimo osservo che la famosa *stretta* in questione, che comincia con un assolo d'*Imogene* rinvenuta dal suo sbalordimento, e con un'agitazione crescente, prorompe a dire:

« *Ah! partiamo; i miei tormenti*
« *Sien celati ad ogni sguardo;*
« *Temo, avvampo, gelo ed ardo,*
« *Gonfio in sen mi scoppia il cor.*

Or questo non è che un pensiero di 34 *battute*, dopo il quale attacca un crescendo nell'orchestra assieme col coro e gli altri attori, i quali qui si limitano a far da accompagnamento staccato al motivo dominante, che pure è lo stesso del *crescendo* della sinfonia. Dal che sembra, e non mi par dubbio, che la metà della *stretta* era già stata fatta dal Bellini, perchè messa nel *crescendo* della sinfonia; dunque non erano che quelle 34 povere *battute* che Bellini era impacciato a trovare nella sua fantasia!

Ed osservando bene le medesime, chi in esse non avverte il pensiero melodico del Bellini, la sua naturale tendenza ai modi minori, la sua maniera spontanea e facile di modulare?........... Si ponga questa *stretta* vicino a quel brano della *Straniera: « Or sei pago o Ciel tremendo, »* ed ognuno si convincerà se Bellini o Conti sia stato l'autore della *stretta* finale del 1° atto del *Pirata*. Ma se Bellini incagliò nella stretta del 1° *finale*, ben più difficilmente poteva andare innanzi e comporre il 2° atto: invece niente di tutto questo, ed il 2° atto del *Pirata* rivaleggia col primo in ispirazione e abilità. Il grazioso *coro* di donne, il bel duetto tra *Imogene* ed *Ernesto*, il magnifico terzetto il cui andante a canone basterebbe solo a fare la riputazione di un maestro, la scena di *Imogene* che servì di poi quasi a modello agli altri compositori che si trovarono in situazioni simili, ed in ultimo, *pour la bonne bouche*, la famosa scena finale del tenore *Tu vedrai la sventurata*, preceduta da altro coro, la quale rese celebre Rubini, nuova veramente per condotta, per purità ed eleganza di melodia, per sublimità di effetto, e che finora è rimasta anche unica nel repertorio dei tenori, mostrano che l'estro del giovine compositore si trovava in tutta la sua freschezza e nella piena sua potenza (1).

(1) A proposito di questo *Pirata*, ora mi cade sott' occhi una lettera che Bellini scrisse ad un suo zio in Catania, colla data di Milano 29 ottobre 1827, la quale credo interessante qui riportare. Il let-

La smania degli aneddoti, specialmente in fatti artistici, è oggi una vera epidemia. Capisco bene che i giornalisti ne debbono inventare; ma sarebbe pur necessario che non eccedessero la misura delle invenzioni permesse.

tore terrà presente la giovanezza del maestro, e ne scuserà perciò l' ingenuità e l' espansione.

« Caro Zio

« Gioisca in uno ai miei genitori e parenti; il suo nipote ha avuto la sorte di fare tale incontro colla sua opera, che non sa esprimerlo: nè ella, nè tutti i miei, nè io medesimo potea lusingarmi di tale esito. Sabato 27 corrente è andata in iscena; dalla pruova generale di già si era sparsa la voce che v' era della buona musica; dunque suona l' ora che mi chiamava al pianoforte, comparisco, ed il pubblico mi riceve con grandi applausi; incomincia la sinfonia, la quale piacque assai assai; l' introduzione formata da un solo coro, il quale l' hanno detto un poco male: ma, come succede, in mezzo ad una tempesta, il pubblico non se ne è accorto; ma alla fine pochissimi applausi. La sortita di Rubini, un furor tale che non si può esprimere, ed io mi sono alzato ben dieci volte per ringraziare il pubblico. La cavatina della prima donna, pure applaudita; dopo, un coro di Pirati con l' eco, il quale ha fatto un piacer tale per la novità d'aver imaginato l' eco così bene e poi infine entrando dentro le scene cantano sempre per altre 30 battute e diminuendo sempre le voci con altra orchestra che sta combinata sul palcoscenico tutta di strumenti da fiato; tutto ciò fa un effetto tale, ed ho riscosso tanti e tanti applausi, che m' assalì per la gran commozione di contento un pianto convulsivo, che appena potei frenare dopo cinque minuti; segue dopo una scena e duetto di Rubini e la Lalande, che alla fine il pubblico gridando tutti come matti, hanno fatto un tal fracasso che sembrava un inferno; dopo segue la cavatina di Tamburrini, la quale sebbene applaudita, piace poco: in fine attacca il finale, ed il largo è stato stimato molto per lo gran lavoro d' arte, e facendo pure effetto pel canto principale, che fu applaudito molto. Cala il sipario, e si figuri gli applausi, e quindi chiamandomi fuori il palcoscenico, mi presentai e ricevei l' aggradimento generale di un sì colto pubblico, il quale dopo di me chiamò fuori pure tutti i cantanti. Incomincia il 2.° atto con un coro di donne che ho ben armonizzato; ma non essendo bene eseguito, perchè le donne son poche e stonano, passò freddo. Attaccò

È vero che il buon senso dei lettori finisce col riderne più che col confutarli; ma è sempre una profanazione arrecata alla memoria di artisti celebri, e questa dev'essere per tutti sacra, anche per gli aneddotisti di professione.

un duetto tra Tamburrini basso e la Lalande e piacque molto: poi seguì un terzetto fra tutti i primi e fece furore; dopo un coro di guerrieri ed è pure piaciuto. Infine la scena di Rubini e quella della Lalande han fatto tale entusiasmo da non poterlo esprimere in parole, e la stessa lingua italica non ha termini come descrivere lo spirito tumultuante che investiva il pubblico, chiamandomi sul palco, e fui costretto per ben due volte uscire sulle scene, come pure tutti i cantanti. Jer sera, seconda rappresentazione, gli applausi son cresciuti, e fui chiamato come la prima sera sul palco per tre volte; domani sarà la terza, perchè questa sera si fa un atto del *Mosè* per riposo della Lalande: le dimostrazioni esterne del pubblico sono state queste; poi le rimetterò i giornali che usciranno dopo la terza sera, e conosceremo la critica che si farà, ed il vero buono che distingueranno. Io sono all'estremo contento, perchè non mi aspettava tanta felicità d'esito; tutti questi onori mi saranno di spinta per progredire la mia carriera con impegno, e ciò lo farò collo studiare. Darà questa notizia a tutti gli amici, se pure ne ho in cotesta. Frattanto non mi conviene di ritornare per ora in Napoli, se non prima fermo la mia opinione in questi paesi d'Italia con altre prove, e secondo le scritture che mi saranno offerte mi regolerò e le saprò dire le novità che m'incorreranno. Tutti gli amici che conosco in questa, sono fuor di loro dal contento: essi mi dicono che loro speravano poco della mia composizione, perchè mi vedeano troppo modesto, e che questo carattere appartiene ai dotti vecchi, ed ai giovani superbi quando appena credono di aver qualche merito; ma io ho risposto a tutti che l'educazione avuta m'ha fatto conoscere prima della vecchiaia i doveri dell'uomo, e che perciò cerco di distinguermi con quel poco che vò, disprezzando l'alterigia figlia de' mediocri.

VINCENZO BELLINI.

(Qui per lacerazione della carta finisce la lettera, che è posseduta dal Cicconetti, donatagli da Carmelo Bellini, fratello di Vincenzo).

Alcune osservazioni intorno ai giudizii di Adriano De La Fage su Bellini riportati nei numeri 7 e 8 del Giornale l'Art-Musical, Anno VII.

Non è vero, come pretese e scrisse il De La Fage, che nei giorni di *gala* e *gran gala* la Corte di Napoli assistesse allo spettacolo nel teatro san Carlo dal gran *palchettone* ; essa invece prendeva posto negli ultimi cinque palchetti di sinistra del secondo ordine, l'ultimo dei quali terminava sul proscenio, ed era quello che per lo più occupava il Re Ferdinando I° e dipoi i suoi successori. Il gran *palchettone*, situato sulla porta d'ingresso dirimpetto all'arco scenico, veniva adoperato soltanto nelle grandissime solennità, ed io che da quarant'anni frequento il teatro di san Carlo, lo vidi occupato solo allorchè ascese al trono Francesco I, quando vi salì il figlio Ferdinando II, nell'occasione che l'Arciduca Carlo (detto il gran capitano) venne a visitare la figlia Maria Teresa regina di Napoli, quando reduce dalla Sicilia l'imperatore di tutte le Russie Nicolò I° si fermò per qualche giorno in questa città, ed in ultimo quando ascese al trono Francesco II.

Circa la cantata *Ismene* (1), Bellini la scrisse per le nozze di un suo amico, e non già per la gala del 1825 in san Carlo, come è detto dal Pougin al capo II del suo libro. Egli compose per la gala del 12 gennaio, come è detto prima, la *Bianca e Gernando*, che messa in concerto con la Tosi, David e Lablache, per circostanze che ora più non ricordo, fu differita alla gala del 30 maggio dello stesso anno, e venne invece eseguita dalla Maria Lalande, Giambattista Rubini e Luigi Lablache. Zingarelli tenne per la *Bianca*

(1) La musica di questa Cantata, composta per le nozze del signor Antonio Naclério, andò dimenticata o dispersa : io stesso non ne ho udito più parlare.

e Gernando lo stesso sistema tenuto quando Bellini scrisse l'*Adelson e Salvini*: persistè in non voler vedere la composizione, onde lasciarlo libero nelle sue ispirazioni. Solamente io ricordo che assistette alle tre ultime pruove in S. Carlo, e gli diede, sulle generali, dei consigli come altra volta avea fatto con l'*Adelson*. È senza fondamento dunque quel che si scrisse, cioè che quantunque l'opera fosse debolissima, pure emergeva un *quartetto* assai notevole, nel quale, come in altri brani degni di attenzione, potevasi riconoscere la mano maestra dello Zingarelli. Bellini non iscrisse questo spartito in Catania, bensì nel Collegio di San Sebastiano, ed era il primo alunno maestrino (1).

Il signor Adriano De La Fage dice ancora che « Bellini « non conosceva sufficientemente l'arte di svolgere un pen- « siero musicale, di servirsi di un'idea e di ricavare da essa « tutto il partito possibile, di svilupparla in tutti i modi « e nelle diverse forme, di separarla e di colorirla in mille « guise ec. ec. ec. »

Noi dimandiamo alla nostra volta al signor De La Fage, se anche poggiandosi sulle sue semplici teorie e sopra le regole di scuola si sarebbe potuto dare sviluppo maggiore e cavare più gran partito da quella idea *In mia mano alfin tu sei* del duetto della *Norma*, dall'altra *Casta Diva che inargenti*, o pure da quelle *Ah non credea mirarti* della *Sonnambula*, *Qui la voce sua soave* dei *Puritani*; dalla frase del quartetto *A te o cara amor talora* della stessa opera, non che

(1) Quest' opera applaudita in Napoli, e della quale si fecero non meno di 25 rappresentazioni, ebbe poi gran successo di fanatismo quando Bellini, aggiungendovi altri quattro nuovi pezzi, la diede per l'apertura del nuovo teatro Carlo Felice in Genova l'anno 1828: anzi ivi fu l'opera della stagione, con la quale si aprì e si chiuse il teatro. In Milano ottenne anche buon successo. Come dunque con riprovevole leggerezza si è potuto dichiarare *debolissima* un'opera sanzionata dal suffragio dei pubblici, tutto altro che indulgenti, di Napoli, Genova e Milano ?

dal finale dell'atto 2° della *Norma*, da quello della *Sonnambula*, dal quintetto della *Beatrice di Tenda*, e da moltissime altre che per brevità ometto. Se sulle teorie espresse dal De La Fage avesse Bellini da prima fatto udire queste vergini idee « e dopo aver fatto valutare la grazia, il valore e « l'eleganza di esse, l'avesse abbandonate un istante; indi, « coll'aiuto di un artifizio ingegnoso, condotte in una tona- « lità diversa; e dopo averle affidate ad una voce, fatte « passare ad una seconda, e finalmente nell'orchestra, distri- « buendole successivamente ad uno od all'altro strumento, « sia cambiando la tonalità, sia modificando le armonie, sia « variando il ritmo dell'accompagnamento » ec. ec. ec..... allora sa il De La Fage che cosa sarebbe avvenuto?..... il genio che traspira e si manifesta in esse sarebbe rimasto soffocato dal pedantismo di scuola, e senza poi arrecar loro il sussidio di alcun effetto. Persuadiamoci anche una volta che tutte le idee nascono nella mente degli uomini colla forma che è la loro propria; e se è una mente privilegiata che le concepisce, non ispetta al primo venuto di chiamarle dinanzi al suo tribunale e sottoporle alla propria sentenza. È quanto ha limpidamente veduto l'egregio Arturo Pougin, il quale, tenuto conto di una così insulsa accusa, non ha esitato di proclamare le idee di Bellini « *modello di una sen-* « *tita declamazione, di verità, di saggezza, di emozione e* « *di sobrietà:* basterà una sola di quelle frasi a commuo- « vere un intero pubblico e tenerlo sospeso e palpitante. » Ecco, continua il Pougin, « *la sorgente sempre novella degli* « *effetti* prepotenti ed inattesi di Bellini. »

In arte l'ideale è lo scopo principalissimo, e la forma deve essere adoperata in modo, che senza aver nulla di sconcio, nulla che possa offendere la vista o l'orecchio, non mai aspiri, mercè un meccanismo artificiale, ad una qualunque siasi supremazia sullo stesso, svisando così il concetto primitivo dell'artista. Chi nella forma ripone la sua massima cura, sacrificando anche in lieve parte l'ideale, vi presenta

un quadro il cui troppo studio, sia di disegno, sia di colorito, travisa e soffoca l'idea che in esso dovrebbe risaltare, la quale è il costante scopo dell'arte. Tornando al nostro proposito, ha forse il Bellini mostrato, anche nelle sue prime opere, imperizia nello sviluppo di una frase melodica, o nel congegno delle parti di un tutto armonico? O che per caso i nostri sapienti critici volessero confondere le qualità che deve possedere un compositore di *Trii*, *Quartetti*, *Quintetti* o *Sinfonie concertanti* come ne composero Haydn , Mozart , Beethoven, Mendelsshon ed altri, con le qualità del compositore teatrale?... Bellini nelle sue opere è stato semplice, spontaneo, affettuoso, e sopra tutto chiaro ; non ha fatto che ubbidire al suo stile, che voleva del tutto diverso da quello dei suoi predecessori; suo esclusivo scopo era di animare i suoi personaggi di quel soffio sovrumano che scuote, commuove profondamente le fibre , più che appesantirli e farli scendere dal loro ideale con sudate combinazioni dotte ed imponenti, spremute dalla meditazione di freddi armonisti e non figlie del genio. Infine Bellini fu quello che doveva essere; e se avesse adulterata la sua melodica natura mettendo in esagerata mostra le proprie teoriche , avrebbe perduto la sua individualità , e chi sa che non fosse risultato un compositore volgare, un meschino accozzatore di accordi. Dal che emerge questa considerazione , che coloro che hanno del buon senso, e sono scevri di passioni nel giudicare le cose umane, comprendono l'opera del genio e riconoscono in conseguenza Bellini: mentre i pedanti e tutti coloro che non possono comprenderlo declamano contro di lui.

Donizetti diceva sempre : *Datemi idee nuove, ed io vi darò nuove opere*. Egli comprendeva che non ci occorrevano teorie o sterili precetti di scuola. Ed a tal proposito va ricordato che tanto il famoso nostro caposcuola Francesco Durante, quanto i suoi allievi e successori Fenaroli e Speranza , ed altri nell'arte musicale reputati sommi , non si avventurarono mai a scrivere opere teatrali, perchè si co-

noscevano privi d'idee originali: esempio che potrebbe citarsi per tanti e tanti altri.

Il signor De La Fage si assise da dittatore sul piedistallo della severa critica, ed in ciò poteva trovare, a seconda delle diverse opinioni, fautori e contraddittori. In questa ultima classe ci mettiamo noi, solo per quanto riguarda Bellini, e ci lusinghiamo aver molti compagni; e non possiamo intendere come ei volesse anche assumere un carattere che dal secolo non è più consentito, cioè quello di *profeta*. E tale ei si presume quando in tuono solenne dichiara che *se Bellini fosse vissuto venti anni ancora, in nulla avrebbe guadagnato nell' arte*, mostrando così di non comprendere la differenza che passa tra *Bianca e Gernando*, la *Norma*, la *Sonnambula* e i *Puritani*. Pur senza entrare in ulteriore disamina, e volendo ammettere, come ogni uomo di buon senso farebbe, che da ciò che Bellini aveva fatto si potesse desumere quanto in avvenire avrebbe prodotto, io ho a riferire un altro *vaticinio* fatto sul conto di lui. Il *profeta* però sarà più accetto, giacchè chiamasi *Gioacchino Rossini*. Parlando meco un giorno del merito artistico di Bellini, egli dissemi: « Bellini non giunse a conoscere tutti « i segreti della scienza musicale; gli restava ancora molto « da imparare; però ciò che non possedeva, coll' ingegno « di cui natura lo aveva dotato, coll' assidua applicazione, « e col pensiero fisso che lo dominava di uscire dalla folla « dei compositori, lo avrebbe acquistato nel volgere di due o « tre anni: quello però che possedeva, gli altri maestri non « l'avrebbero acquistato giammai, se Iddio non l'avesse loro « concesso. » E conchiuse dicendo: *Bellini si nasce, non si diviene.*

Fra questi due profeti io credo che la maggior parte dei lettori avrà, come me, la debolezza di preferire Rossini.

A que to proposito mi giova riferire un aneddoto intorno a Zingarelli; il quale, vivacissimo per natura, molte volte voleva fare il critico, nè sempre si apponeva.

Conversando egli un giorno con parecchi uomini illustri di Napoli che a lui prestavano omaggio come il Nestore dei compositori viventi, cioè il marchese Basilio Puoti, il marchese Gargallo, il cav. Gaspare Selvaggi, Raimondo Guarini, Michele Baldacchini (giovanissimo allora e che a me narrò tal fatto), uscendo a parlare di Cimarosa, da tutti debitamente ritenuto un *portento musicale*, sentenziò altro non esser egli che un buon compositore; e che il *Matrimonio Segreto* era un' opera scritta bene sì, ma niente di più: opinione che per deferenza verso tant' uomo non venne combattuta come pure era giustizia. Ed un'altra volta parlando del Pergolesi, si permise dire che l' opinione di cui godeva questo maestro era di molto superiore al suo merito; e che lo *Stabat* era l'opera più incompiuta che potesse immaginarsi; poichè toltone il primo versetto *Stabat Mater*, tutto il rimanente era musica più *comica* e *teatrale* che sacra, aggiungendo che nello *Stabat* eranvi frasi che si trovavano nella *Serva Padrona* (1). Più di tutti i pezzi riprovava poi altamente l'ultimo, perchè diceva bene espresse le prime parole *Quando corpus morietur*, non già le ultime *Paradisi gloria*; ove a suo dire doveva trovar musica da esprimere il *Paradisi*.

Tutto ciò il Zingarelli, di fino spirito qual era, si permet-

(1) Vi sono nella musica frasi che hanno un carattere distinto per esprimere una passione; ma ve ne sono anche altre che variando nei tempi, e rinvenendo un accento diverso, possono prestarsi a situazioni fra loro totalmente opposte.

La frase adoperata da Rossini nell'aria della *Calunnia* del *Barbiere*, dove rende una viva ilarità, è adoperata da lui nel duetto finale dall'*Otello*, dove esprime un istante di orrore e di spavento che fa battere il cuore e i polsi.

Se il Pergolesi si servì di alcune idee della *Serva Padrona* nello *Stabat*, comprese che quelle idee potevano piegarsi a quei sentimenti diametralmente opposti. Ma lo Zingarelli che non aveva il genio di Pergolesi e di Rossini, si appigliava nella sua critica alla sola parte materiale della somiglianza, e forse lo faceva di buona fede.

teva dirlo coi letterati; giacchè egli aveva la destrezza, per imporre la propria opinione, di parlar di musica coi letterati e di letteratura coi musicisti (1). Pure entrambe le volte scandalizzò il suo sapiente uditorio, ad onta che gli egregi uomini che ho citato appartenessero più alla classe degli eruditi che a quella degli artisti. Taluni paradossi saltano agli occhi da se stessi.

Se ho citato questo aneddoto, non mi si accusi d' irriverenza verso il venerando musicista e maestro mio; l'ho voluto solo riportare per mostrare, che quando si entra nel campo della critica, cioè del giudizio sulle opere del genio, ed in conseguenza dei più grandi uomini, bisogna sussidiarsi del più sottile buon senso e depurarsi da ogni passione, altrimenti anche possedendo il criterio musicale in sommo grado, come al certo lo possedeva il Zingarelli, si arrischia di dirne delle marchiane.

Noi diremo al signor De La Fage: mostrare mente finissima ed arguta è bene; appalesare qualche sentimento il quale sappia anche dalla lunga d' invidia o di poca competenza, non è la più bella cosa certamente; e poi altro è discorrere, altro è consegnare, e con pretensione, alla stampa le proprie sentenze. Si può scusare la svista del Zingarelli vecchio: ognuno, massime da vecchio, può avere il suo *quart d'heure*; ma potrà mai scusarsi la prosopopea del De La Fage, tanto più che le opere ch'egli critica esistono, e tutti hanno modo di udirle e giudicarle, destinate come sono a vivere fin nei futuri secoli? Anche la critica morrà, ed esse saranno mai sempre moderne, perchè contengono quel vero bello, quel puro ideale ch' è di tutti i tempi e di tutte le nazioni, nè va soggetto ai capricci della moda ed alle vicissitudini del gusto.

(1) Così soleva dire Rossini di Zingarelli. L'autore del *Barbiere* non se la fa fare!! Ciò non toglie del resto che Rossini non avesse in grande stima la capacità artistica dello Zingarelli. Il gran Pesarese, si sa bene, per amore innato all' epigramma, si lasciava egli stesso trascinare tanto o quanto in certe sue critiche.

L'amicizia che mi legava a Bellini non mi rende però entusiasta a segno di crederlo perfetto ed inappuntabile in tutte le sue composizioni; anche perchè uscito giovane dal Collegio (nel 1827), non ebbe che solo otto anni (morì nel 1835) di carriera teatrale, e le sue opere, che nel numero sono quante le Muse, certo non sono esenti da difetti, perchè la perfezione non si può mai pretendere dagli uomini.

Degli appunti fatti intorno a Bellini, io ho accettato quelli in che tutte le persone dotate di squisito intendimento sono convenute. Qual ragione vi è mai di opporsi alla verità? E la fama dell'autore della *Norma* viene ad ecclissarsi per questo?....

Lo ripeto; quello che mi spiace è il sentenziare a vanvera di taluni; ed in ciò vi ha evidentemente mala fede, giacchè si profitta della circostanza di sua immatura morte, quando dicono che egli non avrebbe mai raggiunto il pieno suo sviluppo; mentre sino alla sua ultima opera vi è un progresso costante, indisputabile. Ma perchè negare questa potenzialità di progredire solo in Bellini?...

Certo, gli altri celebri maestri non nacquero grandi, ma lo divennero a poco a poco col tempo e con la lunghissima esperienza; e solo nella testa ben limitata del De La Fage può entrare la puerile idea che il solo Bellini non lo sarebbe divenuto giammai.

Cominciando dal sommo Rossini, la sua *Cambiale di Matrimonio* (1810) vale forse il *Guglielmo Tell?...* (1829)—*Una Follia*, che Donizetti scrisse nel 1818, può mettersi al paragone della *Lucia* del 1835?.... — L'*Apoteosi d'Ercole* (1819) al *Giuramento* del Mercadante?.... (1837)—L'*Annetta e Lucindo* (1813) alla *Saffo* del Pacini?... (1840) — ed il *San Bonifacio* (1839) al *Don Carlos* di Verdi?... (1867).

Il genio solo non si acquista, perchè è dono di Dio; ma l'arte ed il sapere si guadagnano con l'esercizio, con lo studio, con l'esperienza, sicura e certa guida nelle opere umane.

Volendo poi leggere una pagina critica su Bellini, ogni

persona di buon senso non si atterrà a quella passionata, arrabbiata ed assurda del De La Fage, ma bensì all'altra che l'erudito signore Scudo (giudice ben competente in ciò che concerne musica italiana) scrisse sulle opere di lui e sul suo merito musicale. Io credo doverla qui trascrivere in tutta la sua integrità, facendola seguire dalle assennatissime considerazioni che vi fece l'egregio signor Pougin nell'*Art musical*, anno VII, numero 8 (24 gennaio 1867), e che ha riportate nel suo recente libro, detto di sopra. Sono modello di critica, ed il lettore guadagnerà in approfondirle.

« Nature fine et délicate, génie mélodique plus tendre « que fort et plus ému que varié, Bellini échappe à l'influence de Rossini et s'inspire directement des maîtres « du dix-huitième siècle. Il procède particulièrement de Païsiello dont il a la suavité et dont il aime à reproduire « la mélopée pleine de langueur. Cette affinité est surtout « frappante dans la *Sonnambula*, la partition qui exprime le « mieux la personalité du jeune maestro, et qu'on dirait être la « fille de la *Nina* encore tout émue de la douleur maternelle. « Musicien d'un instinct heureux, qu'une éducation hâtive « n'avait pas suffisamment développé, Bellini ne trouvait pas « seulement dans l'émotion de son coeur des mélodies exquises et originales, mais il rencontra parfois des harmonies piquantes : parfois, oui, mais bien rarement; comme « dans le beau quatuor des *Puritani*, l'ouvrage le mieux « écrit qu'il ait laissé. Son instrumentation généralement « faible, ne manque pourtant pas d'une certaine distinction... « Son oeuvre peu variée, d'un caractère plus élégiaque que « vraiment dramatique, se distingue par une déclamation « sombre, contenue, où circule une émotion sincère; par « des chants peu développés, et qui n'ont pas la splendeur « luxuriante de ceux de Rossini, mais qui vous remuent « profondément, parce qu'ils sont une émotion réelle de « l'âme, non pas les produits de l'artifice. Né dans une contrée bienheureuse; l'oreille enchantée dès l'enfance par

« les mélodies plaintives que redisent depuis des siècles les
« pâtres de la Sicile; le coeur rempli de cette mélancolie
» sereine que vous inspirent dans les pays aimés du soleil
« les grandes ondes du soir et l'horizon infini de la mer,
« mélancolie dont on trouve déjà l'expression dans Théocrite,
« dans quelques madrigaux de Gesualdo au seizième siècle,
« mais sourtout dans Pergolesi et dans Païsiello; Bellini mèle
« les accents natifs de son génie méridional à la rêverie,
« aux aspirations brumeuses et panthéistiques de la littéra-
« ture allemande et anglaise, et il en forme un tout exquis,
« plein de charme et de mystère. »

Al che il signor Pougin, che ha riportato il suddetto brano, risponde in tal modo: « La dernière phrase sent fort la « divagation, et l'image de Bellini brumeux et panthéiste « fera justement sourire bien des gens. Mais, cette fantaisie « mise de côté, le sentiment exprimé par Scudo sur Bellini « est très-juste, très-sain et très-net. » E poi così finisce l'articolo: « Le meilleur éloge qu'on puisse faire de Bel- « lini c'est qu'après trente ans ses chants émeuvent encore « et qu'on ne peut les entendre sans verser des larmes. Com- « bien d'artistes peuvent se flatter de toucher le coeur avec « cette puissance?»

Relazioni fra Bellini e Donizetti.

Fra questi due grandi compositori vi è stata un'analogia di tempi, di fatti e di sventure. Non era per anco entrato in Collegio Bellini, che Donizetti aveva già composto la sua prima opera in Mantova, *Una Follia* (1818); nell'anno dopo, proprio nel tempo che Bellini fu ammesso alunno in San Sebastiano (1819), egli scrisse in Venezia il suo *Enrico Conte di Borgogna*, ed altre quattro poi ne compose: *Il Falegname di Livonia* (Mantova 1820), *Zoraide di Granata* (Roma 1820), *Teresa e Gianfaldone* (Mantova 1821), *Le Nozze in Villa* (Venezia 1821), ottenendo in tutte felice successo.

Preceduto da bella fama, anche perchè educato alla severa scuola del Mattei e del sapiente Simone Mayer, venne in Napoli nel 1822 a comporre pel Teatro Nuovo.

La *Zingara* fu la prima e felice sua produzione, che annunziò e rivelò ai Napoletani questo futuro grande ingegno. Il successo fu splendido e compiuto: si ripetè per un anno, e sempre con crescente diletto del pubblico, non mai stanco di udirla. Come è naturale, accorrevano altresì col resto del pubblico quei giovani che intendevano percorrere lo stesso arringo musicale, fra i quali non ultimo il chiarissimo maestro Carlo Conti, che un giorno disse a Bellini ed a me: « Andate a sentire la *Zingara* di Donizetti, che io ammiro « tutte le sere e con effetto crescente; e tra gli altri pezzi « troverete un *settimino*, che solo un allievo di Mayer po- « teva e sapeva fare. » Noi vi andammo subito, ed il *settimino* in parola, pezzo culminante dell'opera, fu quello che fissò l'attenzione e l'ammirazione di Bellini, che cercò subito di averne copia, studiandolo e sonandolo tutt'i giorni, tanto che restava inamovibile sul leggio del suo cembalo. Indi a poco pregò e premurò il Conti di presentarlo a Donizetti; e rammento che il giorno che avvenne tal presentazione, fu giorno di festa per Bellini, che ritornando dalla visita, mi diceva ancor tutto entusiasmato: « A parte il grande « ingegno che ha questo Lombardo, è pure un gran bell'uomo, « e la sua fisonomia nobile, dolce e nel tempo stesso impo- « nente, ispira simpatia e rispetto. » Sono sue precise parole che ricordo ancora.

Trascorsero degli anni: Bellini continuò i suoi studii in Collegio, e quando nel 1825 fece rappresentare la sua prima operetta nel teatrino del Collegio (*Adelson e Salvini*), tra il pubblico applaudente trovavasi Gaetano Donizetti, che appena terminato lo spettacolo corse sul palcoscenico ad abbracciare il giovinissimo autore, dicendogli parole sì lusinghiere da commuoverlo sino alle lagrime. Bellini (io ero presente) divenuto muto dal contento, voleva baciargli la mano;

ma Donizetti lo riabbracciò con trasporto, con vera effusione di cuore, e con solenni parole gli pronosticò grande avvenire. Questa sentenza a caratteri d'oro fu scritta nel libro del destino.

Nel 1826 Donizetti scriveva *Otto mesi in due ore* al Teatro Nuovo e Bellini *Bianca e Gernando* per San Carlo, ed a me ripetea sovente: « Ho da vero paura, caro Florimo, di « scrivere un' opera nello stesso paese ove scrive un Doni- « zetti: io sì poco esperto nelle composizioni teatrali, ed « egli che tutta Italia saluta meritamente egregio maestro. » La *Bianca* ebbe gran successo, ed elogi ed applausi ebbe egualmente l' opera di Donizetti.

Fu questa l'ultima volta che si videro in Napoli; giacchè dopo il successo della *Bianca*, occorrendo un maestro compositore per la Scala di Milano, il Pacini, che allora dirigeva il teatro San Carlo, succeduto in tal carica a Rossini, consigliò il Barbaja, impresario di entrambi i teatri, ad inviare colà il giovine Catanese suo concittadino; e siccome aveva molta influenza sull' animo del burbero appaltatore, questi vi accondiscese, commettendo al Bellini l' opera di obbligo della prossima stagione autunnale, 1827. Questa opera, come si sa, fu il *Pirata*, il cui successo strepitoso non solo confermò la riputazione che Bellini aveva incominciato già a godere presso i Napolitani, ma ancora fece conoscere ai Milanesi un novello astro musicale. Questa fortunatissima opera, che segnò il principio di una nuova era nel Teatro Italiano, ebbe la sua eco nell'*Esule di Roma* del Donizetti, che dato nell'anno dopo (1828) in San Carlo, ottenne successo di fanatismo, specialmente in un terzetto di sublime fattura, di nuova e variata forza drammatica e di prodigioso effetto, sì per l' impasto delle voci, come per la situazione scenica. Il pubblico non si stancò mai di udire siffatta opera, che fu tanto acclamata, da rimanere sulle scene per l'intera stagione teatrale.

Se la *Bianca e Gernando* aprì al Bellini le porte della Scala, *L'Esule di Roma* le dischiuse al Donizetti: circostanza

che rannodò ancor più i legami della loro nascente amicizia, che restò sempre salda ed inalterabile sino alla morte di Bellini. Allora il Donizetti con le composizioni che scrisse per la luttuosa circostanza mostrò al mondo come bramasse di onorare la cara memoria dell'amico e del fratello d'arte.

Chiamati ambidue a scrivere per l' apertura del Teatro Carlo Felice in Genova (1828), Bellini rifece la sua *Bianca e Gernando* con l'aggiunzione di molti nuovi pezzi, come si è detto sopra, e Donizetti scrisse la *Regina di Golconda*. Il trionfo fu intero ed eguale per tutti e due. Nell'anno 1831, quando quei sommi nell' arringo musicale, che forse non si ripeteranno mai più, *Rubini* e la *Pasta*, s' impegnarono di cantare al Teatro Carcano di Milano, i compositori chiamati a scrivere in quella stagione furono appunto i due amici giovani maestri. Fu una pruova di bella rivalità; ma come avviene nelle anime ben fatte, emulandosi a vicenda, riuscirono entrambi nel loro intento, e nacquero l'*Anna Bolena* e *La Sonnambula*; ed anche uniti alla Scala produssero nell' anno stesso la *Norma* e *L' Elisir d'Amore*. Non basterebbero queste quattro sublimi produzioni a rendere immortali i nomi dei loro autori?

A proposito della *Norma*, cade qui acconcio riferire il bel tratto di una lettera dal Donizetti scritta al suo più caro amico in Napoli, il signor Teodoro Ghezzi, e dallo stesso a me comunicata: « La *Norma* jer sera andata in iscena alla Scala « non fu compresa, od intempestivamente giudicata dai Mi- « lanesi. Per me sarei contentissimo di averla composta e « metterei volontieri il mio nome sotto questa musica. Basta « solo l'introduzione e l'ultimo finale del 2.° atto per costi- « tuire la più grande delle riputazioni musicali; ed i Mila- « nesi se ne accorgeranno bentosto con quale inconsidera- « tezza avventarono un prematuro giudizio sul merito di que- « st' opera. »

Ma giacchè ci troviamo con Donizetti, non trasandiamo di qui riportare un'altra sua opinione sul merito della *Sonnambula*.

Quando giunsero in Napoli i pezzi di quest' opera, Donizetti trovavasi nel negozio di Bernardò Girard in via Toledo, e cominciò a percorrere la musica, mentre altri che ivi trovavansi, onde scimiottarlo facevano lo stesso. Vi fu fra questi qualcuno che volle fare dello spirito, e questo sapientuzzo rivolgendo la parola a Donizetti, disse: « Bisogna convenire « che Bellini alle sue musiche non sa adattare che accom- « pagnamenti di chitarra francese. » Donizetti, assunta un' aria severa, rispose con indignazione al preteso erudito, « che Bellini, volendo, sapeva e poteva strumentare al par « di ogni altro maestro, ma quello ch' egli praticava era « l'accompagnamento necessario alla sua musica tutta me- « lodia. » Indi soggiunse: « Sappiate, signori miei, che il « teatro ha bisogno d'idee nuove, di bei canti spontanei, e « non d' impasti armonici, che devono starvi solo per sor- « reggere le prime e non mai per suppeditarle o coprirle. » E conchiuse col dire: « Bellini sa quel che deve fare per « ottenere gli effetti che si prefigge nel formar le sue crea- « zioni. Lasciamo gli effetti armonici e fragorosi per le ban- « de militari. » Infatti questo era il gran precetto che insinuava sempre nei suoi allievi usciti dal Collegio.

L'amicizia di questi due grandi maestri era tale che anche da lontano s'incontravano nei pensieri musicali. È noto che mentre Bellini scriveva la *Beatrice Tenda* per Venezia (1833), Donizetti componeva per Firenze la *Parisina*: ad entrambi una felice idea venne in mente, e da questa nacque il famoso quintetto, *Io soffrii, soffrii tortura*, della *Beatrice*, come la bellissima imprecazione dell' ultima scena finale della *Parisina*.

Incontratisi dopo qualche tempo, Donizetti pel primo disse: « Bravo da vero, il mio Bellini, bravo da vero: tu hai, non « dico rubato, perchè so che sei incapace di ladronecci, ma « preso di pianta una mia felice idea, per fare quel sublime « *quintetto* della *Beatrice*. » Bellini che tranquillamente sino allora l'aveva ascoltato, alla sua volta prese a dire: « Car

« Il mio Donizetti, non son persuaso di aver presa o ru-
« bata a te quella patetica frase; ma se anche ciò fosse, dovresti essermi obbligato perchè te la ho ben collocata e messa da vero al suo posto (modestia a parte). Ma poi a dirtela chiaro e tondo, credo fermamente che tutti e due l'abbiamo ritrovata in un terzo maestro, che più felice di noi seppe crearla. Al momento non ne ricordo il nome... » E neppure io, rispose il Donizetti scherzevolmente.

Poco tempo dopo, il Bergamasco trovavasi nel negozio Girard e svolgeva musica, com'era solito a fare. Tra le carte gli venne sott'occhio quel famoso pezzo di Weber per pianoforte intitolato *Dernière pensée*, divenuto popolare in tutti gli angoli del mondo. Tutt'ad un tratto, nell'esaminarlo, il Donizetti scoppiò a ridere; poi dimandò della carta e scrisse queste poche parole che affidò alla posta, dirette a Parigi: « Sai, caro Bellini, che ho trovato l'originale delle nostre copie?... è Carlo Maria Weber! (1). »

Il tuo Donizetti.

Bellini, venuto in Napoli a passare qualche giorno dopo aver data la *Norma*, passeggiava un giorno con me per la via di Toledo. In questo ci si fece incontro non so se un amico o nemico il quale voleva dargli ad intendere aver Donizetti sparlato della sua musica; Bellini irritato risposegli, ciò essere *impossibile*, *umanamente impossibile*. Io che gli ero vicino, scherzando lo ripresi, che meglio usar potea parola *difficile* in vece *d'impossibile*; ed egli con quel suo spirito ingenuo, che pure era il ritratto parlante della sua bell'anima, risposemi: « Sei curioso anche tu, caro Florimo, « nel sospettare che Donizetti, amico mio, che io amo e sti-

(1) In diversi giornali ho letto questo aneddoto diversamente riportato; io l'ho esposto tal quale a me lo scrisse Bellini, come da una sua lettera che conservo; e la fine di esso l'ebbi poi dal signor Ghezzi che con Donizetti trovavasi da Girard quando rinvenne l'autore del comune furto e scrisse poi subito a Bellini la letterina sopra riportata.

« mo tanto, avesse potuto dir male della mia musica quando « io non dissi mai male della sua! Perciò ripeto ciò essere « *impossibile*, dieci volte *impossibile.* »

Da questo tratto, chi non iscerne l'anima candida di Bellini?

Parigi fu fatalmente l'ultima loro stazione sulla terra. Invitati dal *Giove della musica* (così chiamava Rossini il Meyerbeer) che allora ivi dirigeva il Teatro Italiano, onde misurarsi sulla stessa arena, *I Puritani* ed il *Marino Faliero* segnarono per entrambi nuovi trionfi e produsser loro novelli allori; pel primo disgraziatamente furono gli ultimi, e l'altro dopo dieci anni e nella stessa città divenuto demente moriva all'arte, in tale deplorevole stato trascorrendo altri tre anni, finchè trasportato in Italia, andò a cercare la tomba ove ebbe la culla.

Donizetti, per onorare la memoria del suo illustre amico, scrisse un Lamento, una Sinfonia sopra le più favorite melodie Belliniane, ed una gran Messa di Requie (1) da servire per l'anniversario della morte dell'amico estinto.

Chiamato il Donizetti a Napoli dalla *Società d' industrie e belle arti* nel 1835 a comporre un' opera per San Carlo, d'accordo col poeta Salvatore Cammarano scelsero il simpatico soggetto della *Lucia di Lammermoor*. Bellini era morto da poco. Un amico comune di questi due grandi ingegni gli disse un giorno: « Peccato che sia morto Bellini! La *Lucia* « sarebbe stato proprio un soggetto per la sua vena tutta « passione e malinconia. » Donizetti, ferito nel suo amor proprio, rispose: « Metterò il mio poco ingegno a tortura per « riuscire anche io. » Rappresentata l'opera, ed avuto quel successo di fanatismo che tutti sanno, trascorsi alquanti giorni, Donizetti rivide l' amico che fatto gli aveva prima l'osservazione, e fermatolo gli disse: « Spero che sarete ri- « masto contento della mia *Lucia;* ho io fatto torto al mio

(1) Questa messa, resa ora di pubblica ragione dall' editore signor Francesco Lucca di Milano, porta la dedica che Donizetti ne faceva alla cara memoria di colui che gli fu fedele compagno nella gloria e nella sventura.

« amico Bellini ?... Invece, ho pensato invocare la sua bel-
« l'anima, ed essa mi ha ispirato la *Lucia* (1). »

Aneddoto di Bellini e della Malibran

Maria Malibran è stata la più sublime interpetre della *Sonnambula*. Ella seppe immedesimarsi talmente in quell' ingenuo carattere ed in quello schietto sentire della pastorella Amina, da tradurne perfettamente sulla scena i teneri affetti che l'agitavano e che ella palesava mercè una voce temperata nella passione più pura, nella verità più squisita. Essa può dirsi di aver fatto della protagonista una seconda creazione, e ricordo bene che quando la rappresentò in Napoli, fu tale e tanta l'impressione prodotta sugli animi, da far quasi porre in dubbio se gli onori del trionfo spettassero più a Bellini, autore di quel divino idillio, che all' eccezionale artista, la quale l' avea saputo sì bene interpetrare. Ed il trasporto del pubblico era indicibile quando l'ispirata cantatrice diceva quelle dolci e tenere parole *Come per me sereno—Sopra il sen la man mi posa—Ah! vorrei trovar parola —Di un pensiero , di un accento—Non è questo, ingrato core* ec. ec. Ma il pezzo culminante dell' opera, dove invasa dal genio che la dominava rivelavasi superiore a tutte l' emule del suo tempo, era la scena ultima, che dal recitativo sino alla fine addiveniva una vera creazione e mostrava in tutto il suo splendore l'altezza e la soavità della musica di Bellini; a cui avvenne quel che avviene a tutti i grandi capilavori, cioè che fu presa a modello in tutte le opere che si composero dopo la *Sonnambula*. Tornando alla Malibran, l' egregio Cav. Crescentini (ultimo che tenne lo scettro di quella famosa scuola nostra di canto che disgraziatamente si estinse con lui) diceva, dopo averla intesa ed ammirata in

(1) Dal più caro ed intimo amico del Donizetti, dal signor Teodoro Ghezzi, ho avuto tutti i fatti narrati di sopra che riguardano il Cigno di Bergamo.

quest' opera, che i cantanti di vecchia data, Farinelli, Gizziello, Caffarelli, Marchesi, Velluti, la Conti, la Pasquali, la Gabrielli, lui non escluso, avrebbero potuto cantare l'andante di quella scena *Ah! non credea mirarti* al par della Malibran, ma meglio di lei, no! (1). L'*allegro* poi (continuava il Crescentini) niuno, anche delle passate celebrità, l' avrebbe accentato con più sentimento e con più forza di passione, specialmente in quella frase *Ah m'abbraccia,* dove diveniva impareggiabile e trasportava il pubblico al più alto grado di entusiasmo.

A proposito dell'*allegro* di questa scena, credo opportuno riportare un aneddoto tratto da una lettera di Bellini che mi scrisse da Londra: « La dimane del mio arrivo in que- « sto gran paese dal *cielo grigio*, che fu detto con molto « spirito, *dal cielo di piombo,* lessi negli affissi teatrali (che « qui si portano passeggiando per le strade) (2) annunziata « la *Sonnambula* tradotta in lingua inglese (protagonista Ma- « ria Malibran). Più per sentire ed ammirare la Diva che « di se tanto occupa il mondo musicale e che io non cono- « sceva che di reputazione, non mancai di recarmi in teatro, « sendovi invitato da una delle più alto locate dame della « prima aristocrazia inglese, la Duchessa d'Hamilton, che in « parentesi canta divinamente, perchè stata allieva del no- « stro Crescentini, il quale come sai mi ha dato per lei una « lettera di raccomandazione. Mi mancano le parole, caro « Florimo, per dirti come venne straziata, dilaniata, e vo- « lendomi esprimere alla napolitana maniera, *scorticata* la

(1) Rossini parlandomi di questo andante, così si espresse: « Que- « sta sublime ispirazione Belliniana, larga, patetica, commovente, ele- « gantemente modulata, condotta con tanto gusto e squisito sentire, « la credo la più bella melodia del mondo!! » — Ove trovasi il profano che non si uniformi al giudizio del gran maestro?. ..

(2) A Londra come a Parigi e da qualche tempo in Napoli, da uomini che vannò girando per la città si porta in cima a lunga pertica il cartello che annunzia l' opera che la sera si rappresenta in qualche teatro.

« mia povera musica da questi.... d'Inglesi, tanto più ch'era « cantata nella lingua che non ricordo chi con ragione la « chiamò la lingua degli uccelli e propriamente dei pappa- « galli e di cui tuttavia non conosco nè anche una sillaba. « Solo quando cantava la Malibran io riconosceva la *Son-* « *nambula*. Ma nell'*allegro* dell'ultima scena, e propriamen- « te alle parole: *Ah! m' abbraccia*, ella mise tanta enfasi, « ed espresse con tale verità quella frase, che mi sorprese « da prima, e poi mi fece provare tale e tanto diletto, che « senza pensare che mi trovavo in un teatro inglese, e di- « menticando le convenienze sociali ed i riguardi che pur « doveva alla dama alla cui destra sedevo nella sua *log-* « *gia* in secondo ordine, e messa da banda la modestia che « anche che un autore non sente, deve mostrare di avere, « fui il primo a gridare a squarciagola: *Viva, viva, brava,* « *brava*, ed a batter le mani a più non posso. Questo mio « trasporto tutto meridionale, anzi vulcanico, nuovo affatto « in questo paese *freddo calcolatore* e *compassato*, sorprese « e provocò la curiosità dei biondi figli d'Albione, che l'un « l'altro si dimandavano chi poteva essere l'audace che tanto « si permetteva. Ma dopo qualche momento venuti in co- « gnizione (non saprei dirti come) che io era l'autore della « *Sonnambula*, mi fecero tanta festa, che per discrezione deb- « bo tacerlo anche a te. Non contenti di applaudirmi fre- « neticamente, e le quante volte non lo ricordo nè anche, « ed io a ringraziarli dalla loggia ove mi trovava, mi vol- « lero a tutti i conti sul palcoscenico, ove fui quasi tra- « scinato da una folla di nobili giovani, che si dicevano en- « tusiasti della mia musica, e che io non aveva nè anche « l'onore di conoscere. Fra questi eravi il figlio della pre- « lodata Duchessa d'Hâmilton, il Marchese Douglas, giovi- « netto che tiene nell'anima tutta la poesia della Scozia, e « nel cuore tutto il fuoco dei Napolitani. Prima a venirmi « incontro fu la Malibran, e gettatemi le braccia al collo, « mi disse nel più esaltato trasporto di gioia, con quelle

« mie quattro note: *Ah! m' abbraccia!* nè disse altro.....
« La mia commozione fu al sommo: credeva essere in Pa-
« radiso; non potei proferir parola, e rimasi stordito, non
« ne ricordo più nulla.... Gli strepitosi e ripetuti applausi
« di un pubblico inglese, che quando si scalda diviene fu-
« rente, ci chiamavano sul proscenio; ci presentammo te-
« nendoci per mano l'un l'altro: immagina tu il resto.....
« Quello che posso dirti è che non so se nella mia vita po-
« trò avere un'emozione maggiore. Da questo momento io
« son divenuto intimo della Malibran: ella mi esternò tutta
« l'ammirazione che aveva per la mia musica, ed io quella
« che aveva pel suo immenso talento; e le ho promesso di
« scriverle un'opera sopra un soggetto di suo genio. È un
« pensiero che già mi elettrizza, mio caro Florimo. Addio....»

Quali speranze!.... quali sogni!.... Qualche anno, dei mesi soli dovevan trascorrere, e questi due genii della melodia e del canto che quaggiù si erano abbracciati, dovevan presto ritornare alle eteree regioni, e come si fossero dati la posta, nel giorno stesso, a un anno d' intervallo! Bellini finiva a Puteaux il 24 settembre del 1835; la Malibran moriva a Manchester il 1836, e nello stesso luttuoso giorno del 24 settembre. Misteriosa coincidenza!!!....

APPENDICE

Una lettera di Federico Ricci su Bellini

Avendo avvicinato nel mio ultimo viaggio a Parigi l' egregio ed erudito uomo di lettere sig. Francesco De Villars, questi ebbe la cortesia di farmi dono di una lettera autografa del chiarissimo Maestro Federico Ricci, nella quale con lo scherzevole spirito che tanto lo distingue e lo rende caro a tutti, e con un'amenità di dire tutta sua propria, questo campione della musica semiseria confuta i pedanti detrattori di Bellini. Onde dare un soggetto di piacevole di-

strazione ho creduto qui riportarla, anche collo scopo di avvalorare con l'opinione di un chiarissimo maestro e coscienzioso artista la mia maniera di vedere nel giudicare Bellini e la sua musica.

Pietroburgo 28 aprile 1867.
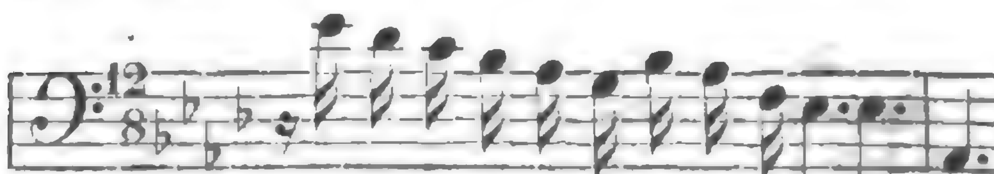
Al sig. F. De Villars.

Carissimo amico mio,

Ho letto con attenzione le due biografie di Bellini, onde potervi dire, secondo che voi desiderate, l'impressione a me prodotta da queste composizioni.

I due autori espongono benissimo le loro idee, e meritano elogio nel sapere apprezzare il raro ingegno del Cigno Catanese; però non posso essere d'accordo con uno dei sullodati scrittori, quando assicura e cerca di provare che Bellini era un ignorante!!! Ahi!... Ahi.... mi verrebbe voglia di piangere per un tale ingiusto giudizio; ma!..... ma le lagrime inaridiscono, ed invece il buon umore mi rende gli occhi scintillanti di un ironico sorriso quando leggo nel libro *La saison musicale* un articolo di *Alexis Azevedo* nel quale è detto: « Un pédagogue eut un jour la bonté de « dire: Rossini n'est pas savant; et aussitôt les gens cré« dules qui forment l'immense majorité du public, de répé« ter à qui mieux le dire du pédagogue. L'auteur du fi« nal du troisième acte de *Moïse* etc. etc. etc.... n'est pas « savant: le pédagogue l'avait dit, et son aimable et judi« cieuse observation devint un axiome!!!... » Convenite, caro mio François, che qualora si è detto *Rossini n'est pas savant*, gli amici e gli ammiratori di Bellini possono ben darsi nel buon umore quando piace a qualcuno di qualificarlo insciente al par del gran Maestro de' Maestri. Se il *Largo al factotum della città — Mi manca la voce — Troncar suoi dì quell' empio ardiva, ed il mio acciar non si snudò—In mia mano al fin tu sei — Io soffrii, soffrii tortura — Ite sul colle, o Druidi, ite a spiar nei cieli — D'un*

pensiero, di un accento, sono produzioni di due autori *qui ne sont pas savants*!!! ah!.... ah!.. allora i pedagoghi sapientissimi ed i critici rispettabilissimi ci permetteranno di rider loro sul muso, *de leur faire une toute petite grimace, et puis chanter:*



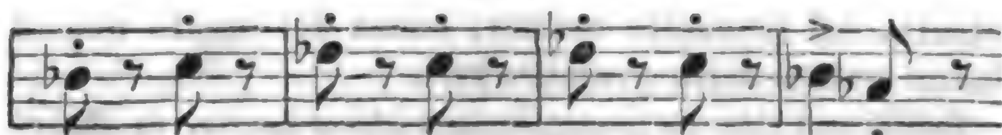
Ma siccome ridendo troppo si può crepar davvero.... alto là !... riprendo la penna per notarvi tutto quello che mi è apparso ingiusto nelle biografie di Bellini. Per rendermi più chiaro metterò le mie osservazioni a fronte de' brani che mi hanno fatto piang.... no..... che mi hanno fatto più ridere.

Articolo I.

Bellini ebbe il torto di non cercare a rifare un' educazione rimasta incompleta.

L'educazione musicale di Bellini fu completissima. Oltre tutti gli studii regolari del contropunto fatti da lui sotto la direzione del sapiente Tritto, e poi dopo del dotto Zingarelli, Bellini studiava in collegio indefessamente gli autori classici e più rinomati, e questa abitudine la conservò sempre durante la sua brillante carriera. Volete una prova che Bellini ha studiato le produzioni de' più celebri compositori? Esaminando troverete nelle sue opere che spesso egli si è prevalso de' concenti de' classici da lui ammirati. Guardate la Sinfonia in *mi* bemolle di Beethoven, contate dal principio una sessantina di battute, vi troverete questa frase:





Da questi periodi Bellini ha fatto un coro nell' opera la *Straniera: Qui non visti qui segreti — Appiattati, cheti, cheti, Esploriam, spiam gl' indegni* ec. Rammentatevi dell' accompagnamento flebile dei violini che si trova nel finale della *Norma*, e propriamente nella preghiera *Deh! non volerli vittima...*

Deh! non voler li vit - ti - ma

questo passaggio è preso di pianta in una delle ultime scene del *Fidelio.* Fate attenzione al coro della *Norma: Non partì, finora al campo;* troverete questa frase con lo stesso procedere in una *Sonata* di Beethoven. Solamente per ricordarvelo vi cito pure la marcia della *Norma:*
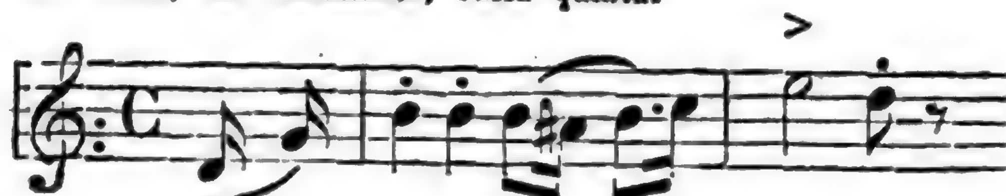


ch'è, come saprete, la seconda parte del motivo di Mozart: *Non più andrai farfallone amoroso*!!!... Ebbene?... Non studiava Bellini i Classici?... Mi pare che li studiava anche troppo!!!..

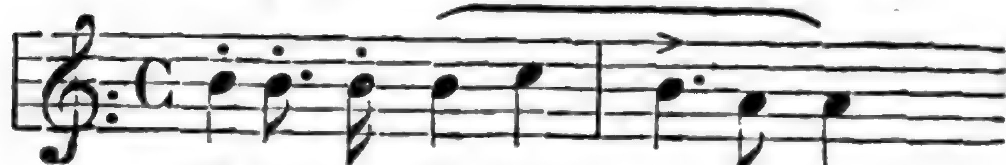
Articolo II.

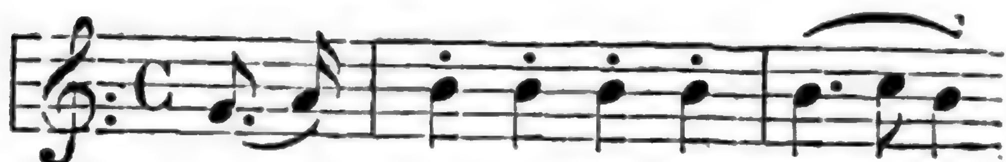
Bellini aveva il genio prodotto dalla natura che fa i grandi artisti, ma egli non aveva il talento che

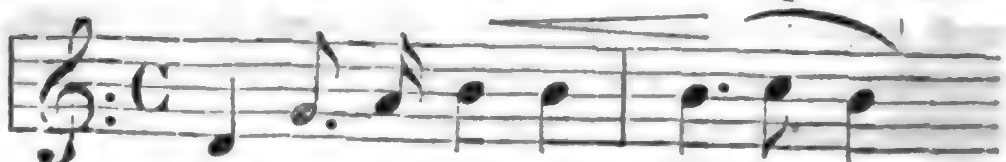
risulta dal travaglio umano, senza del quale non si fanno punto delle grandi opere.

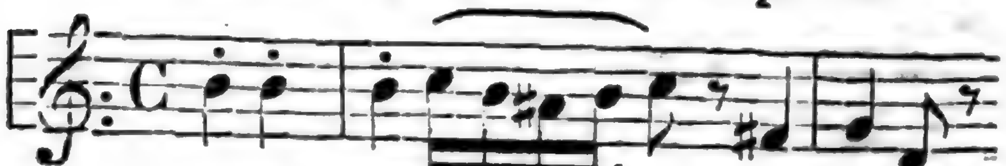
Bellini non ebbe un'immaginazióne straordinaria. Si osservino i suoi canti per assicurarsene. Quasi tutti si compongono con due o tre note battute sulla terza del tono, e qualche volta, ma raramente, sulla quinta.

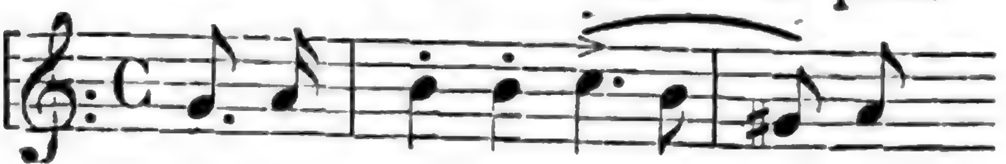












Nor - ma de' tuoi rim - pro - ve - ri

Già mi pa - sco nei tuoi sguar - di

E potrei trascriverne cento altri esempii. Ciò per provare che fu giustamente il travaglio umano che faceva vincere a Bellini le difficoltà della natura. Appare impossibile, come con una stessa nota ripercossa, egli abbia potuto dare tanta varietà ai suoi divini ed angelici canti.

Articolo III.

Questa ignoranza così completa in lui delle regole teoriche gli faceva adottare delle forme *gauches et lâches*....

Ciò è falso. Bellini possedeva alla perfezione la conoscenza degli studii teorici, e le forme ch'egli adottò non erano nè *gauches*, nè *lâches*, anzi avevano un movimento ed un rilievo tutto particolare qual conveniva al di lui istinto.

Articolo IV.

La sua armonia, malgrado l'impiego frequente di ritardi e di dissonanze, è povera e studiata.

Qui mi verrebbe proprio la voglia di fare un'esclamazione, come ne abbiamo l'abitudine noi altri Italiani, ma la convenienza me lo inibisce.... Come si può dire un tale assurdo, se tutte le musiche di Bellini sono armonizzate sempre con la più accurata eleganza?... Ed egli, fra tutti i compositori Italiani, può ottenere il vanto di aver saputo unire alla semplicità delle sue cantilene, un'armonia di un gusto irreprensibile, ed una delicatezza da destare ammira-

zione. Notate bene che se parlo de' maestri Italiani, si deve eccettuare il gran Rossini. Egli è il *Sole* che rischiara tutti.

Articolo V.

Queste continuazioni di accordi mal combinati e malamente amalgamati, queste modulazioni senza gusto e senza rilievo, questa orchestrazione quasi sempre *plaquée*, dalla quale non sorge alcun effetto particolare di sonorità, ed ove gli strumenti da fiato restano affogati, non distinguendo che delle insopportabili ed eterne batterie di violini... ec... ec.

E dagli... dagli... e dagli... Gli accordi dell'Introduzione della *Norma* sono essi mal combinati?... Quelli del Coro di *Guerra guerra* non garbano nemmeno al critico!!! Le modulazioni del primo tempo del duetto fra *Norma* ed *Adalgisa*, dal principio sino a quando vien detto: *Ah cari accenti, così li profferiva;* quella frase della *Sonnambula:*



Più non reggo a tan - to duo - lo

sono queste, e moltissime altre, delle modulazioni senza gusto, senza rilievo?... La maniera come istrumentava Bellini era quella che giustamente si richiedeva dai suoi canti. Se avesse fatto altrimenti, avrebbe guastato il bello del carattere originale della sua musica. Non siete d'avviso, caro amico, che se si volesse applicare il colorito di Tiziano ai quadri di Raffaello, gli angelici contorni di questo divino genio perderebbero quei tocchi da paradiso imbastarditi dalle tinte ardite e sovranamente belle del colorista per eccellenza? I critici non vogliono persuadersi che ogni artista deve seguire il proprio istinto, e deviandone, quello ch'è grande nel suo genere, diventa piccolo se ne vuol se-

guire un altro. Sarebbe stato ridicolo di dimandare a Cimorosa che componesse i canti flebili che sortivano dalla mente di Paisiello, e a questo richiedere la volubilità e la gajezza dell'autore del ***Matrimonio Segreto.*** Si dimandi, si richiegga ai sapientissimi istrumentatori dell' epoca attuale che compongano una sola frase che equivalga alla dolcezza, alla soave melanconia di quelle che sapeva crear Bellini... ***Nenni*** !!!... Si aspetterebbe molto per vederle spuntare.

Avreste voluto, o voi critici benevolissimi, che Bellini avesse accompagnato i suoi melanconici canti con due flauti che suonano a senso inverso, da imitare perfettamente il rumore di un gargarismo !!!.... oppure d' infiorarli con l'accompagnamento di due soli *oboè*, che producono l' effetto del ***pioler*** di due piccole anitre? .... No! ... Bellini aveva un orecchio armonico, un sentimento celeste; mai si sarebbe prestato a tal barocco procedere venuto di moda da oltre i monti. Che tutti quelli a cui ora si dà il titolo di Dottori, si provino ad istrumentare di nuovo, con altre armonie, e col loro sapiente discernimento, qualche canto patetico del Bellini, ed allora i critici si persuaderanno che gl'innovatori non farebbero che guastare le belle melodie del Catanese. Per finirla su questo proposito è bene di ricordarsi delle parole profondamente rese dal celebre autore della ***Lodoiska:*** « Interrogé, Cherubini, sur la valeur de l' instrumenta« tion de Bellini, repondait qu' il n'en eut pas pu placer « une autre sous ses mélodies !... » Qui ci cade opportuno il verso di Dante: ***E questo fia suggel che ogni uomo sganni.***

Articolo VI.

La grand'arte consiste a sapere sviluppare e continuare una frase, il che mancava a Bellini.

A queste savie e ponderate riflessioni, domando al benevolo critico: Nel primo tempo del famoso pezzo concertato della *Beatrice di Tenda:*



l'idea principale proposta dagli strumenti, poi a modo interrotto accentato dalla donna con risposte diverse, ed in fine continuato con delizioso sviluppo dal tenore, non è questa una fattura mirabile, tale per dichiarar magistrale la condotta di un pezzo di musica?.... e la forma di questo primo tempo non è essa di un' originalità degna di ogni considerazione?..... Lo stesso domanderò tanto per la forma come per la condotta del celebrato duetto della *Norma: In mia mano alfin tu sei,* per non citare tanti altri. Ebbene, un compositore che crea questi due pezzi è un ignorante?.... ignorante in teoria?.... ignorante in pratica?...

Articolo VII.

Se Bellini avesse vissuto venti anni ancora, i difetti della sua prima educazione si sarebbero opposti ad ogni progresso....

Se Bellini avesse voluto cambiar genere, e voluto seguire un'altra strada, si sarebbe ecclissato, non per difetto di sapere, *no* .... ma l'individualità caratteristica, appassionata della sua musica ne avrebbe sofferto. Nei *Puritani* ha voluto contentare, in qualche luogo, *les savants*, e giustamente in quei luoghi lo splendore del suo malinconico e tenero ingegno resta offuscato. Invece risplende della più bella luce ove ha consultato il suo proprio gusto, e quando ha voluto rimaner Bellini.

Articolo VIII.

In realtà Bellini non ha apportato all'arte nessun progresso.

Domando scusa!... Bellini ha recato infinito progresso nell' arte, specialmente nel senso drammatico. Potrei pro-

varlo coi fatti, ma questi mi costringerebbero a citare dei nomi di altri compositori venuti dopo il Cigno Catanese, o contemporanei a lui, ed avendo sommo rispetto per tutti loro, me ne astengo... *j'irais trop loin... Un bel tacer non fu mai scritto.*

Conclusione

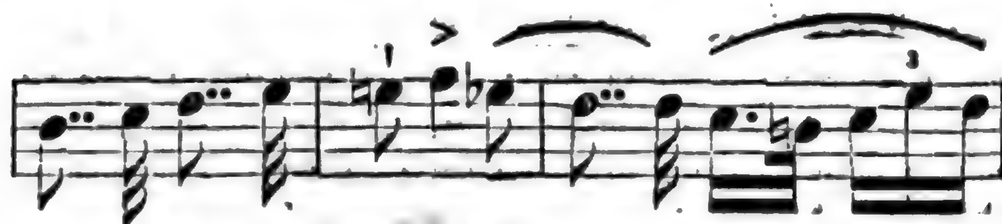
Varii critici, in particolare *Scudo,* trovano pure che Bellini qualche volta aveva delle armonie piccanti. Citano ad esempio il quartetto dei *Puritani.* E se si notano queste, non si deve forse dir lo stesso del coro della *Sonnambula,* pezzo originale ed ammirabile, alle parole: *I cani stessi accovacciati?....* Non possono nemmeno esser passate sotto silenzio le armonie *profonde, sacre, maestose e splendide* dell'Introduzione della *Norma: Ite sul colle, o Druidi...* Ebbene, a chi ha composto un tal capolavoro si dice: *Tu non hai studiato !!!* Carissimi pedagoghi, è da credersi che voi volete scherzare... *Vous n'êtes pas sérieux....* Bisogna pensar così ad onore del vostro intendimento..... Ma se poi convinti di esser nel *vero,* permettete a noi altri poveri profani, che abbiamo, per disgrazia, delle orecchie formate diversamente da quelle che avete voi altri dottissimi signori, di cantare spesso la seguente:

Preghiera

Des cieux où tu ré - si des grand

Dieu toi qui nous guides com - ble les voeux ti











E con questo, pace, sanità e allegrezza. Intanto un abbraccio vi dà di cuore

Il vostro aff.mo amico
FEDERICO RICCI.

LUIGI RICCI (1)

Pietro Ricci, nato Fiorentino, da più anni stabilito in Napoli, avea sposato una donzella di belle forme e di cuore eccellente, la quale presto lo rese padre di un bambino che vide la luce nell'alba del giorno 8 luglio 1805, ed a cui si diede il nome di Luigi. L'attitudine e l'inclinazione che mostrava per la musica decisero i genitori a porlo nel Real Collegio di S. Sebastiano, e fanciullo ancora vi fu ammesso nel 1814. Dal direttore Zingarelli gli fu imposto lo studio del violino.

Egli vi si assoggettò molto a malincuore, perchè lo studio di quello strumento era per lui un'improba fatica, che spossava il suo intelletto. Per mezzo dei suoi genitori, e colla coòperazione del Rettore del luogo D. Gennaro Lambiase, mosse preghiera a quel severo Direttore che gli permettesse invece di studiare il cembalo e dedicarsi esclusivamente alla composizione teatrale. Sorrise il vegliardo a quel libero dire, e con benevolenza risposegli: « Dite di volere studiare per « divenire maestro, e pretendete poi essere anche composi- « tore; ma lo sarete?... »

Zingarelli, uomo di rare qualità e di molto spirito, non parve aver qui il dono di leggere nel futuro. Luigi Ricci era nato compositore. In quel tempo lo studio del pianoforte era poco o nulla curato in Collegio, ed il Ricci si dedicò subito a

(1) Dei lavori degli eruditi e chiari uomini signori De Villars e Dal Torso, che scrissero sopra Luigi Ricci, ci siamo molto giovati nel fare la presente biografia, corredandola di parecchie altre svariate notizie, molte delle quali a noi riferite da lui stesso e dal fratello Federico; e così abbiamo creduto dare un pubblico tributo di ammirazione vera e di sincera stima alla memoria dell'egregio defunto, al caro compagno della nostra infanzia, ed a colui che come grande artista ha recato tanto splendore a questo Collegio ed alla napolitana scuola.

quello del *partimento*. Fu suo maestro in questa branca dell' arte musicale il non mai abbastanza lodato Giovanni Furno, che vedendo come nel Ricci concorressero le più felici disposizioni, lo prese a ben volere.

Il giovinetto non tardò molto a divenir valente, e tanto, che decise il maestro a presentarlo con fondate raccomandazioni allo Zingarelli, il quale dopo averlo bene scrutinato, assunse volontieri l'impegno di educarlo e dirigerlo nello studio del contropunto.

Dopo qualche anno di tirocinio scolastico essendo passato alla composizione ideale, scrisse una *Messa* per quattro voci a grande orchestra, che fu il primo parto del suo bell' ingegno, giudicato superiore alla tenera età sua. I compagni del Collegio facevano a gara per eseguirla il meglio che si potesse, e la *Messa* del Ricci veniva ripetuta ed encomiata in tutte le Chiese di Napoli. Bellini allora, che brillava come il primo tra gli alunni, di animo mite e gentile, era il più grande ammiratore della *Messa* del Ricci, e piacevagli riudirla sempre che in pubblico si eseguiva.

Venuto in Napoli il chiarissimo maestro Pietro Generali, intimo amico della famiglia Ricci, fu da questa pregato di dare in segreto, per non urtare le suscettibilità del vecchio Zingarelli, delle lezioni di composizione al giovinetto Luigi: impegno che volentieri assunse il Generali, e infatti cominciò a guidarlo nelle composizioni teatrali, e particolarmente per l'opera buffa e giocosa, perchè l'alunno sentivasi nato a godere e festeggiare, non a piangere la vita. Dai suggerimenti che dettavagli sì valente artista, grandi giovamenti ei ritrasse; e quanto imparasse da lui, e come gli rimanesse grato e riconoscente, lo mostrano la stima ed il rispetto che sino all'ultimo dei giorni suoi costantemente gli testimoniò.

Sotto la direzione del Generali compose la prima operetta giocosa, *L' Impresario in angustie*, rappresentata nel 1823 al Teatrino del Collegio, ed eseguita dagli allievi dello stesso.

L'accoglienza fatta a questo lavoro fu oltremodo lusin-

ghiera pel maestro ancora in erba, ma che mostrava voler un giorno uscir dalla folla.

Luigi, nella solitudine del Collegio, quasi clandestinamente la compose e la concertò all' insaputa dello Zingarelli, che invitato ad intervenire all'udizione di un'operetta leggera del Cimarosa (così gli fecero credere, tanto più che l' aveva musicata sullo stesso libretto), il vecchio maestro, accompagnato dal Rettore e dai Maestri che prediligeva di più (tutti, per altro, a parte del segreto), si recò alla rappresentazione. Egli senza proferir parola ascoltava tutto silenziosamente. Il pubblico, che nulla conosceva dell' enigma, arrivato al *duetto* buffo, proruppe nelle più entusiastiche acclamazioni, chiamando a grida l'autore al proscenio.

Il povero Luigi, felice e timoroso, confuso e contento nel tempo stesso per tale inaspettato trionfo, più spinto dagli altri che volontariamente, si mostrò per ringraziare; e Zingarelli che avrebbe dovuto ridere dello scherzo e perdonare, si corrucciò invece, ed immaginò essere l'operato del Ricci, non già uno scherzo spiritoso, ma addirittura un oltraggio fatto alla sua persona, perchè il Ricci lo aveva messo da banda nel comporre un primo lavoro, su cui avea creduto meglio consultare altro maestro e per la parte strumentale e per qualche effetto teatrale. Lo Zingarelli per lungo tempo non volle più riceverlo, ed incontrandolo gli voltava le spalle; ma il Ricci onde rappaciarsi con lui pensò di scrivere, nella ricorrenza del suo onomastico, una cantata in sua lode, che eseguita in sua presenza, lo commosse fino alle lagrime, che pur furono lagrime di gioia; e così il Direttore perdonò quella scappatina giovanile che per un momento avea creduto un' offesa, e restituì la sua benevolenza all'allievo, anche in grazia del brillante successo.

Dopo, dall' Impresario del Teatro Nuovo venne invitato a scrivere l' opera intitolata *La Cena frastornata*, che mandò in iscena nell'autunno del 1824, ed ebbe felicissimo incontro, tanto che gli venne offerto di scrivere altra opera per

lo stesso teatro nel 1825, e questa fu *L'Abate Taccarella* (1).

Essa ottenne un vero incontro di entusiasmo, e si accordarono tutti nel trovarla vivace, brillante e caratteristica dal principio alla fine, anzi notavano alcuni pezzi come originalissimi, di novella fattura e di egregio lavorio. Fra gli altri v'era un *terzetto*, giudicato di molto effetto e degno di qualunque gran maestro.

Cresciuto in fama per i due successi ottenuti, ebbe invito dallo stesso impresario di comporre una terza opera buffa: *Il Diavolo condannato a prender moglie*, rappresentata nel carnevale del 1826. Questa, più delle altre fortunata, fu ricevuta con tanto plauso, che segnò quasi un'epoca in quel teatro, e procurò al maestro l'invito per una quarta opera nell'inverno del 1827, che portava il titolo *La lucerna di Epitteto*.

Scritta sopra un libretto pieno di fantasmagoria, non ebbe buona accoglienza dal pubblico, che Dio sa che cosa s'immaginava sentire di sorprendente e straordinario dopo il *Diavolo*... Pure si notarono rare bellezze, che dispiacevolmente passarono quasi inosservate nella generalità. Ciò per altro non impedì che l'impresario dei reali Teatri Domenico Barbaia lo invitasse a scrivere per S. Carlo, nella ricorrenza di una gala di corte, la cantata in un atto *Ulisse*, che anche meno fortunata dell'ultima opera data al Teatro Nuovo, non accrebbe la fama del maestro.

In quel tempo fu chiamato il Ricci a far pruova se una tale Angiolina Gandolfi avesse prerogative per divenire un'artista cantante. Nel fiore dell'età, bellissima di forme, dotata di buona voce, fu giudicata facile a riuscire, e prese impegno il Ricci d'istruirla nel canto e di condurla sino al punto che potesse presentarsi al pubblico sulle scene. Ma la natura che l'aveva fatta tanto bella, non l'aveva voluta

(1) Quest'opera si riprodusse più tardi sotto i titoli *Aladino*, *La Gabbia dei matti*. Di queste tre intitolazioni diverse, alcuni hanno fatto tre diverse opere. Ultimamente la censura napoletana la volle intitolare *Il poeta Taccarella* e *Il vate Taccarella*.

artista. Molti mesi passarono, e l'occasione di vederla ogni giorno per la lezione, infiammò il cuore del giovine compositore a tal segno, che per lei si accese perdutamente d'amore; ella gli corrispose, e mostrò prediligerlo, comunque vivesse a spese di altro amante. Credendo finalmente il Ricci arrivato il momento che ella potesse esordire, ottenne di farla cantare nella qualità di prima donna al Teatro Nuovo in Napoli.

Il pubblico, per riguardi che volle avere pel simpatico suo maestro, non le diede l'umiliazione di fischiarla, ma le fece bene intendere che non l'avrebbe sofferta una seconda volta, ed il Ricci stesso se ne avvide, nè la fece cantare più su quelle per lei malaugurate scene. La creduta e voluta cantante, che se non cantava bene, niuno però ha potuto sostenere che non fosse bellissima, indispettita della fredda accoglienza ch'ebbe dai Napoletani, decise di abbandonar questo paese. L'anima ardente del povero Luigi, dominata dalle più forti passioni che in quel primo periodo della vita invadono il cuore umano, l'*amore* e la *gloria*, volle secondarla, ed a salvare alcune apparenze di decenza, partì egli primo per Roma, ove promise di attenderla. Però la bella sirena, che lungi dall'amar Ricci, non si era che per capriccio a lui legata, appena questi si allontanò, si diede in braccio ad altro amante, nobile giovine napoletano di belle forme, di molto spirito e ricco di beni di fortuna. Pure dopo qualche tempo, per non sembrare infedele al Ricci, d'accordo con questo novello amatore, che promise di raggiungerla, mosse verso Roma, e di là si diresse col Ricci a Bologna, ove la Gandolfi colla raccomandazione del suo bel visino ottenne una scrittura per cantare in Sinigaglia. Luigi, nella qualità di amante riamato, come egli immaginava, volle accompagnarla; ma non andò guari, ch'ebbe la più patente disillusione. Una notte che Luigi trovavasi dalla Gandolfi, si bussò forte ed a varie riprese alla porta. Si dimandò chi fosse l'imprudente che a quell'ora tarda tanto si permetteva, e con ismodata tracotanza si rispose essere l'ultimo preferito di Napoli, che

secondo il concertato era venuto a bella posta ad incontrare la signora. La Gandolfi, che restò atterrita, per finto pudore non volle aprire; ma Luigi, furioso, appena fu giorno, lasciò Sinigaglia e l'infedele per non rivederla mai più. Prese la via di Venezia, ed ivi trascorso appena poco tempo, quando meno se l'aspettava, ricevè l'invito di scrivere la seconda opera sul nuovo gran Teatro Ducale di Parma nella primavera del 1829; e dopo la caduta della *Zaira* di Bellini che servì di apertura, il suo *Colombo* ebbe successo, se non clamoroso, almeno di stima. Dopo Parma fu chiamato a comporre in Roma pel Teatro Valle, nell'autunno dello stesso anno, l'opera semiseria *L'Orfanella di Ginevra*, che i Romani accolsero con vero trasporto, ed in ogni maniera ne festeggiarono l'autore. Il genio del Ricci mostrava le sue tendenze più per l'opera giocosa e comica che per l'opera seria. La natura per lui non era ricca che di tinte piacevoli. Non è da meravigliarsi dunque se *Il Sonnambulo*, composto in brevissimo tempo e rappresentato sulle stesse scene nel 26 dicembre del medesimo anno, fu trovato pallido componimento, e minore parve anche *L'Eroina del Messico*, ossia *Fernando Cortez*, che il Ricci, fiducioso troppo di se, scrisse in meno di un mese, e fece rappresentare a quel teatro di Apollo, detto altrimenti il Tordinona, nel febbraio del 1830. Nel *Sonnambulo* notavansi diversi brani molto ben musicati, e particolarmente la cavatina del soprano egregiamente cantata dalla bella Fanny Ekerlin, che levò il pubblico ad entusiasmo; ma nell'insieme l'opera mancava di carattere, e molto faceva scorgere la fretta colla quale era stata scritta.

Dopo tali insuccessi il Ricci lasciò Roma in compagnia della seducente Ekerlin, che mostrava per lui più che stima, una certa predilezione, e si diressero a Milano. Ivi arrivato, prese impegno di scrivere pel Teatro Regio di Torino l'opera che portava per titolo *Annibale in Torino*, soggetto privo d'interesse e di situazioni sceniche e mediocremente anche verseggiato. Quantunque la parte della prima donna venisse sostenuta

dalla signora Favelli, l'opera non ebbe che un modestissimo incontro. Pur nondimeno la Favelli prese tanto interesse pel giovine maestro, che nel partire lo presentò al marchese Antonio Visconti, esimio protettore degli artisti, il quale da quel momento ebbe pel Ricci gran benevolenza ed amicizia. Di ritorno in Milano, questi fu impegnato a comporre un'opera pel Teatro della Canobbiana; ma la mala fortuna gli attraversava ancora il passo. Un libretto giocoso con parole ingratissime gli venne offerto, che inconsideratamente accettò; ma molto a malincuore si mise a vestirlo di musica, che pure si volle aver presto, ed in pochi giorni dovè consegnare l' intero spartito col titolo *La neve* (1). Poesia e musica risposero al titolo; il pubblico ne rimase ghiacciato, o poco meno, e l' opera fece fiasco, tremendo fiasco.... (2).

Corrucciato con se stesso per tale insuccesso, si fisse in mente di avere una rivincita, e l'ottenne. Raccolte le felici ispirazioni del suo buon genio e quelle sue facili e spontanee melodie, improntate di speciale naturalezza, tutte moto, novità, eleganza e brio, diè loro novello indirizzo e scrisse

(1) Questa *Neve* è stata cambiata da alcuni nel fiume la *Neva*; e non si limitano soltanto a questa le irregolarità che troviamo scritte sul conto di Luigi Ricci: di molte opere non giusta la data e il luogo ove furono rappresentate; qualche volta invertito l'ordine cronologico; qualche altra le opere indicate sotto differenti titoli; alcune produzioni del fratello Federico poste sotto il nome di Luigi; molte opere di quest' ultimo non nominate affatto, e fra queste alcune di gran rilievo, come due *album* di melodie edite dal Ricordi di Milano ec. Di tutto questo non intendiamo fare un carico ad alcuno; ma lo avvertiamo per dichiarare, che ove da noi si trovano diversamente alcune cose riportate, lo abbiamo fatto con fondati motivi, siccome può ben dedursi dalla nota che abbiamo messa in principio.

(2) « Quelle triste chose pour un compositeur que le *fiasco!* Lorsqu' il réussit, tout le monde le fête; force applaudissements et force couronnes ne lui manquent pas; l'amitié lui sourit avec le succès. Tombe-t-il? on l' évite, les amis mêmes semblent se mettre du côté de la fortune et abandonner l'auteur malheureux. »

De Villars.

per la Scala nell' autunno del 1831 sopra parole di G. Rossi la *Chiara di Rosemberg*, che riuscita stupendamente, gli apportò gran rinomanza, e gli fruttò l' onorifico e lusinghiero nome di grande maestro, meritando sempre più la fama di pronto e fervido ingegno. Quest' opera, cantata dalla Giuditta Grisi (sorella della celebre Giulia), dalla Sacchi, dal tenore Winter, dal baritono Badiali, da Spiaggi e da Vincenzo Galli, eccitò un vero entusiasmo. In essa si ammira artifizio finissimo, spontaneità di freschissime idee, felicissime ispirazioni, finezza ed eleganza di frasi. Senza rinunziare allo scherzevole e giocoso, che era il suo punto culminante, il Ricci volle superare se stesso nel patetico e nel passionato : il riso ed il pianto si alternano e vincono il cuore, e profonda scienza si ammira nei pezzi d' insieme e concertati. Ricci, acclamato dal principio alla fine della rappresentazione, avvertì che quei numerosi festeggiamenti erano veri e spontanei. Nè solamente gli aristocratici ed i ricchi lo festeggiavano, ma l'intero popolo Milanese faceva il suo meglio per rendere caro a lui quel soggiorno. La *Chiara* , meritamente fortunata , in breve tempo fece il giro di tutti i teatri non solo della penisola, ma dei paesi stranieri , ed anche di quei lontani del nuovo mondo. Quasi tutti i pezzi si disputavano il primato ; ma sopra tutti venne encomiato, ed è rimasto ancora all' ammirazione della presente generazione, il famoso duetto così detto della *pistola* , che comincia con le parole *Quell' antipatica vostra figura* , divenuto popolare per la sua forza incisiva e buffa, e che dopo quello del *Matrimonio Segreto*, *Se fiato in corpo avete*, e l'altro della *Cenerentola*, *Un segreto d' importanza*, è il più classico pezzo che siasi scritto in questo genere (1).

(1) A proposito del duetto del *Matrimonio Segreto*, Rossini diceva che tutti i maestri che scrissero in quel genere lo fecero ad imitazione del Cimarosa. « Primo fui io , *vostro servitor Brighella* (così « scherzevolmente soleva indicare la propria persona) , poi venne « Mercadante, poi Donizetti, in seguito Luigi Ricci, e quanti ne ver-

L' aneddoto che riportò il signor Dal Torso essere accaduto al Ricci prima che avesse terminato lo spartito della *Chiara*, è del tutto fuori di posto. Vi è del vero, ma successe in altro tempo, in altro luogo, ed in altro modo, come qui verremo narrando. Quando Ricci era occupato a scrivere la *Chiara di Rosemberg*, per essere più tranquillo, insieme al fratello Federico (1) andò ad abitare fuori Porta Renza in Milano, in un' osteria di campagna, ove menavano vita semplicissima e tranquilla. Non vi furono amori sentimentali nè rimproveri d' impresarii, tanto più che l' opera fu data regolarmente senza aver nessuna premura da chicchessia, avendo avuto tutto il tempo per poterla comporre. Invece l' episodio che racconta il Dal Torso avvenne in Napoli, quando Ricci componeva l' opera *Il Diavolo condannato a prender moglie*. In quel tempo si trovava un poco in ritardo col suo lavoro, avendolo promesso all' impresario del Teatro Nuovo pel Carnevale. Allora Ricci visitava con una certa assiduità la Manfredini, che aveva cantato alla Fenice di Venezia. Un giorno che si trovava da lei, si videro giungere, colla ferma idea di scritturarla, l'impresario Checcherini ed il poeta Tottola: come entrarono nel salone, Luigi se ne fuggì in una stanza attigua, lasciando il cappello sul tavolino; il che fu avvertito dai due visitatori. Questi da principio finsero di non accorgersi della disparizione del Ricci, e dopo che dalla Manfredini vennero accettate le loro proposizioni, assunsero un'aria da scherzo dicendo: « Sarebbe meglio che alcune persone che si na-

« ranno appresso, non potranno fare diversamente. Quando il tipo « è perfetto, bisogna prenderlo a modello, e se per essere troppo « bello non si può *imitare*, è però permesso di *copiare*, o meglio « detto, *rubare* l' inventore. Chi si ubbriaca di vino del Reno o di « Sciampagna (egli aggiungeva), non sarà detto mai uomo volgare e « poco educato. »

(1) E precisamente il fratello Federico mi ha diretto una sua lettera da Parigi, nella quale riferisce l' avvenimento come qui si espone.

« scondono, andassero a terminare le opere che noi atten-
« diamo con tanta impazienza; » e tante altre cose su questo genere; e celiando sempre, nell' andarsene Tottola disse le seguenti parole: « Saluto quelli che mi sentono e mi vedono;
« ed anche coloro che non mi vedono, ma mi sentono (1). »

Invitato a comporre una nuova opera in Parma, il nostro maestro volentieri ne accettò l' impegno. Ivi arrivato e poste da banda le preoccupazioni amorose: « Non si deve la-
« sciar raffreddare il ferro, egli disse, convien batterlo; non
« lavorare ad intervalli, ma a bastalena, con brevi e ge-
« niali riposi. » *Il Nuovo Figaro* fu composto in poco tempo, ed andato in iscena nel febbraio del 1832, ebbe splendido successo e può dirsi di entusiasmo. La parte della prima donna fu cantata dalla *Roser*, poi divenuta moglie del compositore Balfe. Le altre parti erano affidate a Pedrazzi, ed ai due eccellenti buffi Frezzolini (il padre della celebre Erminia) ed il Zuccoli suo emulo, impareggiabile nell' arte delle scene, pieno d' intelligenza e di spirito comico, a nessuno secondo, perchè niuno meglio di lui seppe impossessarsi del carattere del personaggio che rappresentava. Dai paesi che attorniavano Parma accorrevano le genti in gran folla per udire la novella opera del favorito maestro, ed i plausi e le chiamate si aumentarono col numero delle recite, talchè l'opera fu la prediletta della stagione. La gloria e l'amore erano elementi necessarii e da non potersi disgiungere nella natura del Ricci; ma divenuto positivo, non amava più di quell' amore supremo, ideale, vaporoso, e diciamolo pure romantico, che inebbria ed esalta la mente ed il cuore, bensì

(1) Da questa semplice narrazione vedesi chiaro che l' invenzione del signor Dal Torso fu una vera *poesia* con libero campo d'immaginare *fiabe*. La casa che abitavano fuori di Porta Renza i fratelli Ricci, era una modesta casipola, e di là non vi furono finestre da innamorarsi alla maniera di *Margherita* e *Fausto*, nè chiari di luna od altre cose romantiche, come al bravo Dal Torso piacque scrivere più da poeta che da storico.

di quell'amore quasi di capriccio e passeggiero, atto solo ad alimentare e formolare l'ispirazione dell' arte. Ed a proposito di Parma, l'altro aneddoto che narra il signor Dal Torso offre una seconda trasposizione di tempo, luogo e personaggi. Esso invece accadde ad Odessa, ed all' uopo riporto letteralmente quanto me ne ha scritto Federico Ricci:

« A Parma eravamo alloggiati in casa del fratello del « tenore Alexandrè, ed era un'abitazione talmente monacale, « che in quell' epoca non si vedeva, parlo in casa, la mi« nima *cottola* di femmina.

« Il fatto che il Dal Torso racconta come accaduto a Par« ma, avvenne invece in Odessa.... »

Ma noi riporteremo a suo tempo quest' avventura, continuando allora a trascrivere la lettera di Federico Ricci.

Ritornato il Ricci in Milano, che come egli diceva era la città che lo aveva stregato, prese impegno di scrivere per la Scala un' opera seria, *I due Sergenti*, soggetto tratto da un dramma del Roti con poesia di Felice Romani. Andato in iscena nel 1833, ebbe gran parte nel successo il cantante baritono signor Cartagenova, che con la sua anima di fuoco dava potente vita e risalto a quelle melodie ora patetiche e passionate, ora dolci e giulive, ed ora calde di affetto e d' ira. Il Ricci aveva sparso tante bellezze in questa partizione, che venne applaudita da quei Milanesi, i quali pure non avevano voluto dividere il giudizio dei Parmigiani sul merito del *Nuovo Figaro*, opera che rappresentata alla Scala, nella primavera dello stesso anno, aveva avuto poco successo.

Messi da banda gli argomenti serii e seguendo la sua naturale inclinazione, Ricci ritornò alla musica giocosa. *Un'avventura di Scaramuccia* fu la fortunatissima opera che scrisse per la Scala nel marzo del 1834, straordinariamente acclamata e giudicata dappoi, dall'Italia tutta, il suo capolavoro. In appresso i teatri di Europa udendola, nella pienezza dell' entusiasmo rinnovarono i plausi di Milano. Interpetri di questa fortunata opera, che fu un nuovo gioiello aggiunto

alla corona del Ricci, furono le signore Demeric e Brambilla, il Pedrazzi, il Maricio, il Galli e lo Spiaggi, artisti tutti in quel tempo di gran rinomanza.

A proposito dello *Scaramuccia*, ci piace ripetere ciò che ne scrisse il De Villars: « Cette mélodieuse bouffonnerie, « dont le livre est de F. Romani, le librettiste par excellence, nous a fort divertis jadis au Théâtre-Italien. Une des « pages les plus pétillantes d'esprit de *Scaramuccia* est le « trio célèbre *la scena è un mare instabile*: véritable petit « poème burlesque inspiré par les ballottements de la for- « tune et la foule des petites misères attachées au théâtre. » E benchè in poche parole, maggiore elogio è quanto dello *Scaramuccia* scrisse il signor Fétis padre: « *Un'avventura di* « *Scaramuccia*, représenté à Milan, charmant ouvrage, dont « le succès fut universel, et qui, par la verve comique ainsi « que par le charme des mélodies, peut prendre place par- « mi les meilleures productions théâtrales du dix-neuvième « siècle. »

Nelle pruove di questa musica avvenne il seguente aneddoto. La Marietta Brambilla, che rappresentava la parte del giovine Conte de Pontigrus, era poco contenta della sua cavatina. Alla pruova generale, in presenza di tutta la compagnia e dei professori di orchestra, si permise di dire al maestro inconvenienti parole, e con disprezzo gittò la musica per terra, assicurando che non voleva punto cantare una parte sì dispiacevole ed ingrata, che nulla valeva. Non le si diede retta, come era naturale, e venne obbligata a cantarla. Alla prima rappresentazione la povera *cavatina* tanto disprezzata ebbe un successo di entusiasmo e fu un vero trionfo per l'ingrata cantatrice. Il maestro, nella sua dignità, per non umiliarla, non le rivolse parola; ma suo fratello Federico che si trovava sulle scene, si avvicinò alla cantante, e dopo le lusinghiere ovazioni ricevute e le molte chiamate sul proscenio, con quella sua aria *sans façons* le disse: « Ecco « la più bella vendetta per le vostre insolenti proposizioni. »

Ella se ne mortificò, dimandò grazia e perdono, e la pace fu fatta (1). Più tardi scrisse in Torino l'opera buffa *Gli Esposti* (Trovatelli), ivi rappresentata nel teatro Angennes l'estate del 1834. Ebbe successo non solo, ma fece il giro d'Italia.

« L'immaginazione del Ricci, di mano in mano che ne uscivano sempre nuovi gli armonici tesori, moltiplicava di forza. Non un giorno senza che egli si levasse, dirò così, al suo cielo coll'ala dei genii e non ne tornasse più ricco e potente. Vanno spigolando ne' campi altrui gl'ingegni mediocri, nati a radere il suolo. Musa del Ricci era la natura; ei leggeva nel gran libro che Dio concede a ben pochi, e ne ritraeva originali bellezze, senza ripetere nel magico lavoro se stesso od altrui; perocchè la natura, questa figliuola di Dio, questo gran mar dell'essere, non è pur bella, ma sublime, ma sopra ogni concetto e varia all'infinito. » Fu chiamato a scrivere in Roma pel teatro Valle l'opera che portava per titolo *Chi dura vince*, conosciuta ancora sotto l'altro titolo *La luna di miele*, che andò in iscena nel dì 21 dicembre 1834. Essa ebbe infelicissimo successo, per le tante diverse ed impercettibili ragioni delle quali non si può dare spiegazione, e che si accavallano onde far cadere un'opera teatrale. I Romani però dopo il riprovevole giudizio dato contro il *Barbiere*, avrebbero potuto andare più cauti nel condannare inconsideratamente le opere del genio; ed in-

(1) Tali errori per parte di esecutori cantanti sono comunissimi. A Verdi, quando scrisse l'*Ernani* per Venezia, accadde lo stesso: la Loeve, oggi Principessa Lichtenstein, era scontenta della parte, che in tutti i modi non voleva cantare, e ne mostrava il suo dispetto al maestro. Alla rappresentazione l'opera andò alle stelle, e la cantante ebbe la sua buona parte di successo. Ella conobbe il suo errore, e voleva rientrare nelle buone grazie del Verdi. La cosa non fu però sì facile. Il compositore lasciò Venezia e con risentimento contro di lei. Più tardi poi si rappaciarono, e fu per lei che scrisse l'*Attila*. Bellini anche ebbe un aneddoto simile, siccome nella sua biografia fu riferito.

fatti replicata poi quest'opera di Ricci sulle scene di Milano e di molte altre città sotto il titolo di *Chi dura vince*, ebbe grata e favorevole accoglienza, e fu questo un nuovo suggello alla sua rinomanza.

La Maria Malibran, questa artista sublime, il cui più grande elogio è nel suo nome, scritturata nell'inverno del 1835 a cantare nel teatro del Fondo in Napoli, volle come condizione nel suo contratto che il Ricci scrivesse l'opera di obbligo per lei, che fu quella intitolata il *Colonnello* (1). Per un disgraziato accidente la celebre artista non potè eseguirla, perchè rovesciatasi la carrozza un giorno che andava a passeggiare e slogatosi un braccio, volle sciogliersi dal resto degli obblighi suoi. La parte della Malibran fu assunta dalla Ungher, che ebbe a compagni Duprez e Pedrazzi.

Lo spartito, andato in iscena nel febbraio del 1836, ebbe un'accoglienza la più festosa per Napoli. L'autore trascorse qui un mese veramente d'incanto, tra la tenerezza dei suoi parenti, le affettuose cure che gli amici gli prodigavano, fra i quali prediligeva i suoi cari compagni del Collegio. Ah! come fu bello il giorno che venne a visitare questo santuario della musica, la casa che lo ricevè fanciullo e donde uscì adulto, provetto nell'arte che tanta gloria gli apportò! Con quale entusiasmo fu riveduto dagli alunni, che lo festeggiarono, lo acclamarono e lo colmarono di entusiastici evviva di gloria, accompagnandolo al partire sino alla porta d'uscita! Egli per l'emozione che provava non trovava parole per ringraziar tutti, e appoggiato al mio braccio, versava lagrime di tenerezza. Ah! che bei momenti sono questi nella vita di un artista, e quanti dolori passati non compensano! Nella breve sua dimora qui, godette, come egli stesso diceva, una vera contentezza.

Egli mi ripeteva continuamente: « Io non mi sazio mai di « vedere Napoli ed i suoi dintorni. Tutto trovo più bello,

(1) Compose quest'opera in collaborazione del fratello Federico, come nella biografia di costui sarà detto.

« più incantevole di quando lo lasciai. » Ed a tal proposito mi ripeteva spesso una bellissima poesia di Cesare Malpica, che mi diceva voler musicare il giorno che si sarebbe svegliato più incantato delle bellezze di Napoli (1).

Ma Milano di bel nuovo lo chiamava alla vita dell'arte, e lo invitò a scrivere per la Scala, il teatro dei suoi trionfi e delle sue glorie. *Chiara di Montalbano* fu l'opera che gli commisero, con meschino libretto, che per di più anche in gran fretta dovè vestire di musica per l'autunno dello stesso anno, e non piacque punto.

Luigi Ricci dopo una caduta voleva subito una rivincita, onde riscattarsi di quella specie d'ombra gettata sopra il suo nome: l'ebbe nel *Disertore per amore*, che scrisse anche in collaborazione col fratello pel teatro del Fondo in Napoli nel 1836, avendo a principali interpetri la Tacchinardi-Persiani e Giorgio Ronconi, i quali fecero il loro meglio per interpetrare e rendere gradite al pubblico le belle ispirazioni del maestro.

(1) Trovandola davvero bella, credo di far cosa grata ai lettori col riportarla.

NAPOLI

Sulla terra dell' incanto
Siede placida la sera,
La natura è un inno, un canto,
È una fervida preghiera
Al Signore dei potenti,
Al conforto dei gementi,
Che stampava in ogni sfera
Un prodigio di bontà.
Ah! mia Patria, in te più bella
È la gioia e la speranza,
In te dolce è la favella,
In te pura è la fidanza.
Tutto ah! tutto in te sorride,
Non ti amò chi non ti vide.
Ah! tu fai la lontananza
La più cruda avversità.

Il successo fu il più splendido, il più compiuto, il più unanime. Festeggiato da tutta l'aristocrazia e dalla ricca borghesia napolitana, dalla folla d'innumerevoli amici, dagli artisti, dai giovani del suo Collegio, encomiato da tutt'i giornali, egli non capiva in se della gioia, e si chiamava contento, felice; e così lasciò la sua cara Napoli, promettendo a se ed a tutti che l'attorniavano di rivederla presto: non aveva allora che trent'anni.

Di ritorno a Milano, e pregato di scrivere per la Scala, gli fu dato il libretto *Le nozze di Figaro* (1) musicato dall'immortale Mozart, ch'egli ebbe il torto di non rifiutare, e più tardi, conosciuto l'errore commesso, se ne pentì e non poco.

Dopo che aveva accettato l'impegno, seppe che per la morte del maestro Farinelli rimanevano vuoti i due posti di Maestro di Cappella alla Cattedrale di Trieste e di direttore e concertatore della musica del Teatro Grande della stessa città. Si decise a far dimanda di occuparli, e li ottenne da quel Municipio, per la protezione del principe Alfonso Porcia, nel 1837. La sua esistenza è ormai assicurata: egli non ha più bisogno di correr da diritta a manca per provvedere ai mezzi di vita, proseguendo una carriera, se lusinghiera e gloriosa, pure faticosa e stentata.

Tutto dedito agli obblighi dei suoi nuovi impieghi, a comporre musica sacra, della quale oltremisura arricchì la cappella della Cattedrale, il Ricci non poteva ommettere di adempire l'impegno contratto in Milano, e le *Nozze di Figaro* andarono in iscena nell'autunno del 1837 al teatro della Scala. Toltane una canzone per contralto che piacque moltissimo e tanto che se ne volle la replica, tutto il rimanente del-

(1) Il signor Fétis confuse *Le nozze di Figaro* col *Nuovo Figaro* dello stesso Ricci, senza ricordarsi che il primo fu tratto da una commedia di Beaumarchais, e l'altro appartiene al repertorio dello Scribe. Queste due opere diverse, che furono rappresentate in diverse città, e che ebbero risultati interamente diversi, non debbono confondersi tra loro.

l' opera passò inosservata, e non solo non potè reggersi a lungo, ma aumentandosi ogni sera la freddezza del pubblico, fu generalmente riprovata, e la critica e i giornali d' ogni sorta se le pronunziarono decisamente avversi.

Ricci provò somma contrarietà per la caduta di quest' opera, tanto più che gran fatica e studio avea posto nel comporla; e molto dolendosi dell' ingiustizia dei Milanesi col gran Rossini, il quale allora colà trovavasi per mettere in iscena la sua *Semiramide*, questi risposegli: « Mio caro, la doveva « andar così, tu l' hai fatta troppo da dotto »; e di queste parole il nostro maestro fu contentissimo, anzi ne menava vanto con coloro che volevano riprovare il suo lavoro; e più tardi a Trieste ripetendo l' osservazione del gran maestro a suo fratello Federico, questi conveniva della perfetta giustezza dell' avviso. Non solo l' Italia tutta riprovò questa sua produzione, ma vi si associò la Germania intera, se non per altro, perchè il Ricci aveva osato musicare un libretto che l' autore del *Don Giovanni* prima avea rivestito di musica sublime, ammirata fin oggi da quanti vi sono cultori di buon gusto nell' arte.

Pure, tenacissimo nei suoi proponimenti e quasi testardo, non convinto interamente della condanna decretata dalla generalità contro quelle sue disgraziate *Nozze di Figaro*, volle tentare un ultimo esperimento in quel Teatro Grande di Trieste, ove le fece rappresentare nell' autunno del 1839 (1).

La fortuna gli fu del pari contraria, chè il *fiasco* si rinnovellò: tremenda disillusione che doveva omai farlo rientrare in se! Ma, vedi ostinatezza! anche dopo ciò non voleva o non poteva farsene ragione, come avrebbe dovuto, se una smodata passione (come diremo or ora) non l' avesse padroneggiato in quel momento.

(1) Qui vi è qualche divergenza da quanto si trova detto in altre biografie; ma debbo far conoscere che le piccole rettifiche da me riportate mi sono state suggerite direttamente dal fratello Federico.

Un giorno dimandò ad un suo amico, molto addentro nell'arte musicale: « Or dunque dimmi (e gli stringeva la mano « convulsivamente) che ne pensi? Ti parvero in tutto disgra- « ziate queste mie povere *Nozze di Figaro?*—Ci trovai da « ubbriacarmi, rispose l'altro: ma che t'importa del giudizio « di un ubbriaco? ». Egli si sconcertò e si tacque.

Ad un altro, poco appresso, richiese: « Dimmi il vero, non « la trovi scientifica quella musica?.... — Troppo, rispose « quegli sorridendo, troppo, mio bello autore dello *Scara- « muccia:* mi hai fatto provare un po' di quel mal di nervi « e di emicrania che mi viene da certe musiche indiavolate, « da cui io parto sempre come quel villano dalla predica, « dicendo: Deve essere certo una cosa sublime ciò che dice « il curato: io non ne ho capito un'acca. »

Egli era inconsolabile di questo secondo rovescio, e diventò intollerante. Molto a malincuore soffriva le osservazioni di coloro che, pregati da lui ad emettere un'opinione, non la emettevano conforme alla sua.

Passò qualche tempo ancora quasi in un'apatia musicale, trovando solo conforto o nell'arte che dedicava alla composizione della musica sacra o nell'intimità di suo fratello.

Esempio impareggiabile di amor fraterno erano Luigi e Federico; essi non avevano che una sola volontà, un sol modo di vedere, e non sapevano vivere che l'uno per l'altro. Molte opere lavorarono assieme, e tra queste la più fortunata *Crispino e la Comare,* come discorreremo più innanzi. Tutto era comune tra loro, e nella più perfetta intimità domestica passavano i più felici giorni, occupandosi dell'arte che tanta rinomanza dava loro. Ma un caso malaugurato venne a rompere l'accordo perfetto, l'unità, l'intimità della vita e degl'interessi che sembravano inalterabili tra loro.

Ecco il punto di partenza di quella che noi chiameremo catastrofe avvenuta nel consorzio famigliare dei Ricci. Fu nel 1843, quando ad un concerto nel Teatro Filodrammatico Luigi fece la conoscenza delle sorelle gemelle Lidia e Fran-

cesca Stolz, boeme di nascita, allieve del Conservatorio di Praga, da poco uscitene, lodate e premiate artiste di canto. Erano belle della persona, graziose, amabili, seducenti, e si somigliavano tanto! Luigi ne rimase incantato, ne fu entusiasta. Divenutone famigliare, compose subito due cantate che dedicò alle medesime; l'esecuzione di questa musica, quasi dal Ricci improvvisata in casa loro, suscitò in lui un nuovo incanto, e tale che decise in cuor suo di amarle; ma a quale dare la preferenza?... Sotto l'impero del Legislatore Profeta, le avrebbe sposate entrambe; ma..... rivedendole continuamente, pare che gli occhi della Lidia l'avessero saettato di più, e si decise ad amare questa, accordando all'altra tenera ed affettuosa amicizia. Pure nel libro del destino era diversamente scritto.

Desideroso di essere utile e giovare a tutte due, cercò di proporle pel teatro d'Odessa, dove anche egli, dopo il congedo di un anno ottenuto dal Municipio di Trieste, prese impegno di recarsi per comporre un'opera, che fu *La Solitaria delle Asturie*, libretto di Felice Romani già musicato nel 1838 da Carlo Coccia e nel 1840 da Mercadante, entrambi con non molto prospero successo.

Se quest'opera non ebbe incontro di vero entusiasmo, pure i canti affettuosi e variati, l'espressione delle parole, la sveltezza dei passaggi, la disinvoltura degli accompagnamenti ed il sentimento musicale furono tali pregi che spinsero quel pubblico ad applaudirla e ad acclamarla forse più del dovere. Furono primi ad ottenere gli onori del trionfo, dopo quelli meritati dal maestro, la Lidia dagli occhi affascinanti, che esordì per questa felicemente, ed il baritono Fiore.

Ma qui è bene che si ripigli l'aneddoto promesso a pagina 847, e per conseguenza l'interrotta lettera del fratello Federico.

« In Odessa, Luigi per non compromettersi in faccia al
« mondo e far vedere che alloggiava insieme alle due so-
« relle Stolz, avea combinato in modo che dalle stanze in

« cui egli dimorava, le sorelle erano affatto divise; ma ave-
« vano tra loro stabilito, per trovarsi facilmente insieme, un
« armadio senza fondo che mascherava una porta, e da colà
« le Stolz venivano da Luigi, ed egli andava da loro. Av-
« venne un giorno che la prima donna che cantava in Odes-
« sa si recò accompagnata dal marito a visitare il maestro
« Ricci: una delle Stolz (probabilmente la Lidia) avendo in-
« tesa una voce di donna nelle stanze di Luigi, volle far la
« gelosa e sortì incollerita dall' armadio. Sorpresa generale
« di quelli che erano presenti (bel punto di scena per un finale
« comico), collera di Luigi, imbarazzo di tutti che si guarda-
« vano l'un l'altro con istupore fingendo di non intendere
« l'imbroglio, che risolvè Luigi con una gran risata alla quale
« fecero eco gli astanti. Tu vedi bene che siamo lontani dal
« romanzo creato dal Dal Torso. Luigi è vero ch'ebbe delle
« relazioni in Parma; ma queste furono più nobili di quelle
« a cui dopo disgraziatamente si diede in preda. »

Prima di ritornare in Trieste, volle Luigi visitare Costantinopoli, in compagnia delle indivisibili Stolz.

Rappresentavasi allora a quel teatro di Pera il suo *Scaramuccia*, che molto piaceva. Egli v'intervenne una sera, e saputasi la sua presenza in teatro, ebbe tali e tante ovazioni da quel pubblico (da alcuni detto *barbaro*), che fu infine obbligato, in mezzo a festevoli grida, di mostrarsi ripetute volte sul proscenio. Nè qui si limitarono le sue soddisfazioni di amor proprio; poichè un giorno passeggiando sul Bosforo colle belle Boeme e con pochi scelti amici, udì non lontano eseguire sulle pittoresche rive di quell'incantato golfo delle svariate musiche militari tratte dai più favoriti motivi delle sue opere. Era Giuseppe Donizetti, il fratello dell'autore della *Lucia*, che onorava così l'emulo ed il rivale del suo caro Gaetano. Poco lontano i due maestri italiani incontraronsi, e con quale cordialità si fossero strettamente abbracciati, ognuno può bene immaginarlo. Il Donizetti, nella qualità di direttore della musica del Sultano, l'introdusse a visitare l'in-

terno del palazzo estivo del Gran Signore, ricco di quanto di più splendido può offrire l'Oriente.

Di lì a venti giorni, correva l'anno 1843, tutti ritornarono in Trieste; Luigi consacrò il suo tempo e le sue cure a scrivere *Messe* pel servizio di quella Cattedrale, ed in questo anno invitato a comporre pel teatro di Torino, musicò in unione del fratello Federico l'opera *L'Amante di richiamo*, che questi andò a mettere in iscena, e che quantunque venisse unanimamente applaudita, non fece però il solito giro delle opere fortunate.

L'anno 1846 il Ricci, impegnatosi a scrivere per la Pergola di Firenze, compose il *Birraio di Preston* (1), ch'egli stesso andò a concertare e dirigere. Prima passò da Milano, onde rivedere le ammaliatrici sorelle, già sulle mosse per Cremona ove erano impegnate a cantare nel Carnevale. Prese con loro formale impegno di raggiungerle, partì per Firenze. Il *Birraio* ebbe esito felicissimo, e fu trovato lavoro di erudito maestro, pieno di leggiadri pensieri, bello, immaginoso, dettato in uno stile prettamente italiano; con canti corretti e forbiti, improntati piuttosto all'opera seria che al mezzo carattere; coi parlanti di vero genere giocoso, accompagnati da vivace e ben nudrita istrumentazione; e con un finale sì bello e grandioso, da eccedere forse, per ampiezza di forma e di concerto, le proporzioni del genere faceto.

Pago il Ricci di tanto risultato, prese immediatamente la via di Cremona, dove passò incantevolmente parecchi giorni, tra le sollecitudini e gli omaggi che in tutti i geniali convegni gli venivano prodigati, facendo ognuno a gara d'invitarlo a feste da ballo, a concerti, a conversazioni letterarie ed artistiche, molto in uso fra l'eletta popolazione di quella colta città.

Ritornò in Trieste a disimpegnare le sue cariche e le sue particolari faccende. Avvertito dalle Stolz come fossero state

(1) Soggetto che nel 1838 venne posto in musica da Adolfo Adam per l'Opera Comica in Parigi.

richieste per cantare nel teatro di Copenaghen, si assunse l'obbligo di scrivere per loro un'opera buffa, *Il diavolo a quattro*, ed in questo momento pare che la preferenza tra le due incominciasse ad averla la Lidia. L'opera fu composta, e le parti di donne vennero scritte in modo da fare egualmente brillare le fortunate gemelle.

Ogni cosa era conchiusa con l'appaltatore di quel teatro, quando a rovesciare il tutto venne improvvisamente la morte del Re di Danimarca, e poi la guerra fra i Danesi e quelli dello Schleswig Holstein, circostanza che fece tener chiuso il teatro.

La rivoluzione del 1848 apportò gran male alle arti in generale, ma molto più alla musica.

In quel breve periodo di generale sconvolgimento, poco si frequentarono i teatri, pochi maestri scrivevano nuove opere, ed i pubblici di tutti i paesi non volevano neanche sentirle, preoccupati e distratti come erano, non curanti di altro che della sola politica, che aveva assorbite, inebbriate e sconvolte le menti di tutti.

In questo stato di apatia artistica, Ricci si dedicò interamente alla musica chiesastica, e ne compose molta e pregiatissima.

La vita ritirata e monotona che egli menava, gli fece credere una necessità per lui la vita domestica di cui sentiva il bisogno, e lo disponeva a dare un addio a quella tumultuosa del teatro.

Preoccupatissimo sempre della bella Lidia, divenuta italiana per mente, per cuore e per la maniera di sentire e di amare, le propose di sposarla: proposta che venne immediatamente accettata, e con entusiasmo.

Ecco la data della totale separazione dei due fratelli Ricci. Federico dal bel principio mal soffriva le tendenze amorose oltremodo spinte del fratello per le artiste Boeme. Vi si opponeva sempre, e con un certo risentimento riprovava l'andamento troppo libero e poco regolare di Luigi, il quale,

nel campo dello scherzo, rideva dei timori di Federico e trovava puerili tutte le sue apprensioni. Ma dal momento che Luigi prese la ferma risoluzione di sposare una delle Stolz, alla sua volta egli prese quella di separarsi da lui, anche per mostrare agli amici ed ai conoscenti di entrambi che egli riprovava siffatta inconsiderata determinazione. Mi ricordo che Federico disse a me ripetutamente come da quel punto cominciasse a vedere qualche cosa di tristo e di fatale nell'avvenire del fratello. Oh! come molte volte il cuore è presago di future disgrazie!

Intanto tra i fortunati sposi tutto correva a vele gonfie. La Lidia, non più fanciulla, ma la donna dal cuore ardente e dagli occhi appassionati, era già la signora Ricci.

Dopo qualche tempo la Francesca sentiva il bisogno di unirsi alla sorella, e presto la raggiunse in Trieste e si accasò con lei, facendo tutti e tre con la buona ed affettuosa madre del Ricci una famiglia sola.

In questo tempo il nostro maestro volle esclusivamente dedicarsi a scrivere musica sacra; ma non conoscendo noi il genere di questi chiesastici suoi componimenti, crediamo non poter far meglio che riportare quanto l'erudito signor Dal Torso scrisse al proposito.

« La musica sacra era divenuta per lui lo studio di predilezione, tanto più ch'ei vedea la popolazione di Trieste salire di buon grado e a frotte l'erta e faticosa via che mena alla vetusta basilica per bearsi delle sue caste melodie. E molti, a certe feste, venivan di lontano per udirle. Era questa una prova più che evidente della loro eccellenza. Nelle opere d'arte primo giudice è sempre il popolo. Che valgono le ciaramellate dei teoristi se quelle opere sono dal popolo dannate?

« Alcuni attribuirono a versatilità d'ingegno il fatto che, mentre di questi tempi egli era il primo dei compositori di musica buffa, cogliesse pure invidiabili, anzi insuperabili palme nel campo della musica religiosa. Noi demmo al prin-

cipio di questo libro ben più ampia ragione a quest'apparente anomalia artistica. Resta che ora si tocchi del carattere particolare di questa musica sacra. Il Ricci volle che il senso veramente divino delle note ritraesse il divino linguaggio dei libri sacri. Non si lasciò trascinare dalla sua fantasia, talvolta sbrigliata, a quei suoni ed a quei canti ch'era assuefatto a comporre per le scene; ma invece maravigliosamente la padroneggiò, dettando note più che mai adatte ad esprimere la forza ed il sentimento nelle sacre parole racchiuse. La sua musica sacra non pure è spoglia di quei motivi che richiamano spesso al pensiero le cose terrene, ma è tutta maestà, tutta piena di quel canto dignitoso e devoto, che anzichè distrarre la mente, la raccoglie a gravi concetti, e profondamente ci commuove. In essa nulla vi ha che susciti, anzi nulla che pur ricordi quella febbrile ebbrezza che agli esaltamenti trascina.

« Chi negherà il sublime del canto fermo ecclesiastico? Potè mai l'arte musicale italiana e di tutte le altre nazioni vincere in sentimento ed in espressione il luttuoso canto e semplicissimo delle Catacombe e i trionfali espandimenti del *Magnificat* dei primi tempi cristiani? No: il Rossini, il Mercadante, ed altri illustri maestri, non che il Ricci stesso, quando dovettero trattare il sacro, non poterono francarsi da quelle fonti primigenie, ricopiarono i motivi da tanti secoli consacrati, rimpastandoli ed abbellendoli, ma nulla più. Or dirò da vantaggio e francamente che il Ricci aveva sopra tutti conosciuta quest'arte di riprodurre i canti tradizionali della chiesa colla novità delle forme delle moderne scuole musicali. In una parola, egli disposò alla musica sacra i progressi della scienza. Una prova ne sieno le ben venti *Messe* che da lui composte ora arricchiscono l'archivio della cappella nella Basilica di s. Giusto in Trieste. Queste sacre musicali composizioni fecero dimenticare le molte scritte dai maestri Rampini e Farinelli che lo precedettero, ambo nell'arte rinomati. Soprammodo bella è la *Messa pastorale*

da eseguirsi nel Natale. È dessa tutta melodia; un vero capolavoro: d'un tipo, di una originalità unica: i suoi canti, improntati di novissima e caratteristica semplicità, sgorgano da un' ispirazione vergine, purissima da influssi terreni, tutta effusa in celestiali concenti. Altro magistrale lavoro per arte e sentimento religioso è la sua *messa di Requiem* commessagli ed eseguita per la prima volta il 2 marzo 1853 per l' anniversario di esequie imperiali: il canto e l'istrumentazione sono condotti con austerità singolarissima di forme, con gravità di accordi che spirano malinconia e fanno dei varii suoni in essi maestrevolmente combinati un'espressione fedele delle parole del mestissimo rito. Va specialmente notato il *Dies irae*, funerea lamentazione che oltremisura ispirò il genio del Ricci. Ne' primi versi esce in un canto vivace con rapide mosse di violini, i quali tratto tratto appoggiati dagl'istrumenti di ottone, muoiono insensibilmente con tremuli di mirabile effetto, quasi i gemiti dell'anima che si prepara al gran giudizio; indi la tromba luttuosamente squillando, pronunzia ed accompagna la voce del basso, che maestosa sollevasi nel silenzio al verso *Tuba mirum*, e s'accoppia, poco poi, con magico effetto, a quella del tenore teneramente commossa. E queste due voci che dominan già tutto quanto l'accordo funereo, non tardano ad essere suffragate dalla massa dei cantori, ed il canto procede allora dolentissimo sino alla fine, lasciando che ora la tromba ora l' oboe flebilmente ad esso qua e là si sposi per estinguersi poi con esso pianissimamente. Gli è questo un pezzo musicale di massimo effetto ».

L'arrivo in Trieste nel 1849 del fratello Federico distolse il nostro maestro dalle severe salmodie, e ritornati così entrambi alle fraterne gioie, presero la risoluzione di comporre a vicenda una musica giocosa sopra un soggetto intitolato *Crispino e la Comare*. In questa, tra le fortunate fortunatissima opera, si fusero in uno le briose melodie, i vivacissimi canti, le squisite e ben calcolate armonie, ed i gra-

ziosi bellissimi effetti che essi sapevano ritrovare negli svariati componimenti; e coll'arte che ambidue eminentemente possedevano, ne venne fuori uno spartito che ben può dirsi modello in questo genere di componimenti. Dato nel 1850 al teatro s. Benedetto di Venezia, ebbe il più fortunato e splendido successo, e pari fortuna lo seguì sempre in tutta Italia, in America, in Parigi nel 1866, in Londra, Bruxelles e Pietroburgo.

Avendo molto parlato del merito di quest'opera tutt' i giornali musicali, e nei vari tempi essendo stati sempre concordi, crediamo che sarebbe inutile il venire sì tardi a farne accurata disamina. Il plauso che essa, dopo venti anni da che vide la luce, da per ogni dove ancor riscuote, è la più luminosa dimostrazione del suo vero merito, e dell'effetto che costantemente produce in tutte le civili nazioni, ove non può certo mancare il gusto del bello e del vero nell'arte.

Il Ricci fu invitato nel 1852 a comporre un'opera giocosa pel Teatro Nuovo di Napoli, *La Festa di Piedigrotta* (1), scritta

(1) Nel 1353, regnando in Napoli Giovanna I, secondo la leggenda, tre persone di luogo e di professione assai diverse, e distanti l'una dall'altra, ebbero una visione. La prima fu un monaco chiamato Benedetto che abitava a Santa Maria a Cappella, alla porta di Chiaia; la seconda, Pietro, un eremita che menava vita solitaria nella chiesa detta s. Maria dell'Idra situata alla parte occidentale della grotta che mena a Pozzuoli; e la terza, una monaca a nome D. Maria, della famiglia reale di Durazzo, che viveva nel monastero delle dame domenicane, sito ove ora trovasi il castello dell'Uovo. La visione ingiungeva alle persone sopraddette di edificare vicino alla grotta un tempio in onore della gran madre di Dio, e propriamente nel luogo ove nei tempi andati era esistita una cappella che a poco a poco rimase infrequentata ed abbandonata e poi fu distrutta da tremuoti ed alluvioni.

Il popolo napolitano, inclinatissimo ad ossequiare la Vergine, prestando intera credenza alla citata rivelazione, con voti, oblazioni ed elemosine diede principio nel 1353 a cavare le fondamenta di una seconda cappella nel luogo allora detto il borgo di Chiaia, e propriamente dirimpetto all' antica grotta, ed ivi fu trovata sotto terra la statua di una Madonna che probabilmente doveva appartenere alla vec-

nel dialetto natio. L'argomento è tratto dal nostro chiaro poeta Marco d'Arienzo, dalla festa che in Napoli con gran pompa si celebra nel giorno 8 settembre di ogni anno, e nella quale il nostro popolo gridando, cantando, danzando e mangiando si abbandona a baldorie e bagordi lungo le vie che menano al Santuario, che per essere posto quasi all'imboccatura dell'antico traforo che nel volgo porta il nome di *Grotta di Pozzuoli*, vien detto della Madonna di *Piedigrotta.*

Alla proposta fattagli dall'impresario di quel Teatro, egli rispose: « Ricevo con vera soddisfazione il grazioso invito di « scrivere l'opera che mi proponete: questo patrio soggetto « m'inebria e mi sorride tanto, che l'accetto come dire a « bocca baciata, lo considero come cosa mia, e mi spremerò « il cervello a far che riesca a vestirlo di musica che possa « esprimere gli usi ed i costumi di cotesto popolo sì gaio, « sì insinuante, affettuoso e ciarliero. » (1)

chia cappella distrutta. Questa immagine è la stessa che al presente si venera, non più nella modesta cappella, ma nel tempio divenuto suntuoso col volgere dei secoli. La gente in gran folla accorre anche dai paesi limitrofi ad unirsi ai Napolitani, fin dalla vigilia e notte che precedono il dì della festa; ed anche i vicerè ed i sovrani *pro tempore*, in gran corteo, circondati da un popolo festante, ed in mezzo alla soldatesca di diverse armi, rendevano più solenne colla loro presenza la pia e religiosa cerimonia. Dei Borboni che intervennero fu primo il re Carlo III di Spagna, e dopo lui il figlio Ferdinando IV. A questi successero i re dell'occupazione militare francese, e, dopo la restaurazione del 1815, Ferdinando I ed i suoi discendenti. Dal 1860 la festa è rimasta soltanto religiosa, e la parte civile governativa abbandonò qualunque sua ingerenza od intervenzione di sorta. (Vedi Eugenio, Celano, Capaccio, e lo Scherillo che su tali fatti scrisse lunga ed erudita memoria).

(1) Ecco la lettera che poi scrisse al d'Arienzo, quando questi gl'inviò il manoscritto del suo lavoro.

All'egregio poeta signor Marco d'Arienzo.

« Caro poeta

« Prima di rispondere, ho voluto leggere e rileggere la tua graziosa e bellissima commedia, e sono rimasto oltremodo contento; ma

Egli felicemente ottenne il suo intento; la musica riuscì sì briosa, vivace, piena di vita, di poesia, di belle immaginazioni, di novissime melodie, che pur ora ricordano anche da lontano le notti di Mergellina, il cielo azzurro di questo incantato lago che si chiama *Golfo di Napoli*.

In questa fortunatissima creazione Ricci è stato poeta, pit-

devi con me convenire che ho molto a studiare per ben condurre tutt'i pezzi concertati. Se io dovessi dire quali sono quelli che più mi piacciono, dovrei parlarti a lungo; perciò ti ripeto che mi piacciono tutti, e ne sono rimasto contentissimo.

« Dal Maestro Moretti, che aveva pregato di darmi un'idea di tutta la Compagnia e dell'orchestra, nessuna risposta mi è ancora arrivata. Collo stesso ordinario scrivo all'illustre Mercadante, pregandolo di darmi un esatto dettaglio di tutto.

« Non posso decidere la mia venuta in Napoli, la quale mi sarebbe facile in primavera o in està. Basta, vedremo se mi riuscirà. Accetto l'offerta dell'impresario Musellà sul pagamento del viaggio di andata e ritorno.

« Osservo che nell'esecuzione della commedia bisognerà della musica sul palcoscenico. L'impresa farà questa spesa?

« Osservo che si scritturano cantanti a tre mesi; se vi è un posto si potrebbe scritturare mia cognata per prima donna, che io credo, si trovi ora in Napoli. Potrei così darle la parte di Rita. Parlane a Musella da mia parte (*).

« Tutte le canzoni sono belle, specialmente quelle al terzo atto, come pure il finale, il quarto atto ec. ec.

« Mi dimenticava di dirti che il quintetto delle donne mi ha sorpreso, ma io studiando spero che mi riuscirà.

« Caro poeta, mi hai dato molto da fare; ma la commedia mi piace interamente, e scriverò con piacere. »

Addio. Amico affez.°

LUIGI RICCI

Trieste 4 ottobre 1851.

(*) *La cognata del Ricci, alla quale voleva affidare la parte di Rita nella* Piedigrotta *al modesto Teatro Nuovo, ora è nota come la celebre Stolz, una delle poche che al momento splendono prime sull'orizzonte musicale.*

tore e sommo compositore. Ma nelle prime sere l'accoglimento fu tutt'altro che festosissimo, e per niente eguale al merito della musica; non per partito contrario o per malevolenza, perchè Ricci era nel cuore e nella bocca di tutti amato e rispettato; ma prima per un po'di lungaggine, cui subito si riparò, e poi per le dicerie di pochi pedanti od invidiosi che non sanno trovare il bello se non nelle regole imparate a scuola. Le novità introdotte dal Ricci nella *Piedigrotta*, che da questi vennero giudicate licenze, non erano che il risultato della sua lunga esperienza, del suo gusto, del suo squisito sentire, e del progresso di quell'arte che lo rese gran maestro. L'aver fatto spesse volte di meno delle cadenze convenzionali nei pezzi capitali, il novello impasto dato ai pezzi concertati e d'insieme, la variata tessitura degli altri, ed una strumentazione in alcuni momenti tutta sua originale ed anche qualche volta strana ed azzardata, furono le principali colpe che i maestrucoli gli addebitarono. Ma egli con la coscienza del suo saper fare, ricordandosi del Dantesco *Non ragioniam di lor, ma guarda e passa*, sopportò coraggiosamente la dura prova, quasi avesse voluto dire per tutta risposta ai suoi avversarii: « Ora vi lascio abbaiare alla luna; ma dopo di me, gli altri che verranno faranno come me ».

Sera per sera il cielo si diradò; l'opera fu a poco a poco capita e gustata, e crescendo sempre più nel successo, attrasse per 374 rappresentazioni consecutive un pubblico numerosissimo; ed io il posso dire, che se non assistei a tutte le 374, per una buona metà di esse non vi mancai di certo.

E giacchè delle moltissime opere del Ricci stimate ed apprezzate, applaudite o riprovate in quasi tutti i teatri dei due mondi, e giornalisti e critici decantarono i trionfi e le cadute, perciò noi della sola opera di *Piedigrotta*, che fu sopra le napolitane scene la più fortunata ed applaudita da tutte le classi che in se racchiude questa popolatissima città, di tal opera intendiamo fare una breve ed accurata disamina.

Nel primo atto, dopo il coro d'introduzione di genere po-

polare, o per dir meglio tutto napolitano, pel modo come il compositore è riuscito a scolpire al vero l'indole del nostro volgo tanto portato alle feste, viene un'*aria* di *Deucalione*, indi una graziosa ed elegante *serenata* per due voci *tenore* e *basso*, *Achille* e *Renzo*, istrumentata con quartetto pizzicato ad imitazione della chitarra e due flauti. La frase di questo bellissimo pezzo, oltre all'essere popolare, ha una tinta espressiva locale, che produce una gratissima impressione nell'animo di chi l'ascolta, e può dirsi veramente una *serenata* modello nel suo genere. Segue un quartettino e coro, ed entrambi formano la stretta dell'introduzione; ed abbenchè sia un poco lungo, e d'idee non nuove, pure pel brio che vi domina, non lascia di produrre un grazioso effetto. La *cavatina* di *Polifemo* nel primo atto è un pezzo molto facile con idee popolari. Nel quartetto finale dell'atto primo con soli uomini, vi sono molte idee e molte ripetizioni. Se questo pezzo si accorciasse di una buona metà, diverrebbe piacevole ed abbastanza vivo e di buono effetto.

Nell'atto secondo, l'*andante* della cavatina di *Rita* in *fa minore*, ove notasi un graziosissimo *pertichino* affidato alla seconda donna, è di bellissimo effetto e produce grata impressione. La sortita di *Crezio* con *coro* è un pezzo di elegante fattura. Bello il parlante accompagnato dai violini sincopati, e soave la melodia del coro a bassa voce. Il quintetto finale dell'atto secondo può dirsi veramente una delle più belle pagine del Ricci: fattura magistrale, impasto armonico, distinto, fraseggio spiccato e sobrio, disposizione delle voci perfetta e degna davvero di un allievo educato alla grande scuola di Napoli; idee novissime, in particolare nella stretta in *mi maggiore tempo quattro due*, per la gradazione del colorito che mette il brio in chiunque l'ascolta.

Apre il terzo atto un piccolo *coro*, e dopo attacca subito la famosa *tarantella* con coro, forse la più geniale e la più voluttuosa delle moltissime finora composte: tipo vero di grazia e di eleganza. Le frasi sono nuove, caratteristiche,

e di un brio tutto popolare, con una certa tinta melanconica, tutta propria di questo genere di componimento, ed è strumentata con gusto e bizzarria. Questo pezzo, che può dirsi creato di getto, è un piccolo capolavoro dalla prima all'ultima nota.

Per fare poi il contrapposto e come un *chiaro oscuro* per l'effetto del quadro, la *canzone* e *coro* che succede è poca cosa; però un'altra che le vien dopo per voce di tenore in *si bemolle quattro due* è bellissima per ispontaneità d'idee, di condotta non comune, ed in perfetto carattere: la ripresa della prima idea fatta dal coro dà molta vita al pezzo e produce grande effetto. La canzone del *cucuricù*, *chichirichì*, ed il seguito che forma il terzo finale, possono chiamarsi piuttosto una sequela di scene popolari, che se vengono ben rappresentate non lasciano di produrre grato e piacevole effetto in Napoli, perchè serbano un certo carattere locale e delle forme e tinte tra noi convenzionali; e nessuno meglio del Ricci conosceva il carattere, l'indole ed i costumi del nostro popolo. Le idee di tutto questo insieme, non sono le più nuove davvero, e sono anche ripetute di troppo, il che produce un po' di lungaggine, senza la quale forse l'effetto sarebbe maggiore.

Il quarto atto non regge in paragone dei precedenti, sì per la soverchia lunghezza del pezzo di commedia, come per la povertà d'invenzione. Difettosa poi è la marcia militare in tempo *otto sei*, che meglio potrebbe chiamarsi *canzone popolare*. La frase viene ripetuta dalle parti principali sino al forte di tutto il *coro*, e così si chiude l'opera con languido effetto.

Ad onta di ciò la musica della *Piedigrotta* è vivacissima, piena di brio e di forza comica, ed adorna di quel patetico tanto insito al carattere dei Napoletani! Ed il fatto certo è che dopo 17 anni da che fu composta, la senti sempre cantare dal volgo, è divenuta popolare, è il patrimonio di tutti, ed ogni qual volta si rappresenta nei pubblici teatri, la folla

stivata accorre a sentirla e risentirla ed applaudirla, come se fosse il primo giorno della sua rappresentazione; ed è grazioso osservare che mentre l'attore canta la sua parte sulla scena, dal fondo della platea o dall'ultimo ordine dei palchi il popolo, eminentemente musicale, si diletta a cantarellare sotto voce (cosa che molto incomoda i vicini) le medesime cantilene, che pare si tramandino tra noi di generazione in generazione (1).

Oh! che bel trionfo per un maestro quando può scrivere un' opera come *Piedigrotta!!* Dopo tanta universale appro-

(1) Quest'opera, rappresentata nel dicembre del 1869 all'Ateneo di Parigi, non ebbe che un meschino successo, come a me scrisse lo stesso Federico Ricci nella sua lettera del 5 gennajo 1870, della quale riporto il seguente periodo: « Anche invitato non ho voluto assistere alle pruove della *Piedigrotta*, prevedendo che le cose non potevano andar bene, anzi dovevano, come dispiacevolmente avvenne, « andar male, malissimo. Figurati, mio caro Florimo, che il poeta « che tradusse l'opera nell'idioma francese, nella sua stranezza ha « cambiato tutto il soggetto del libro!! sostituendone altro a piacer « suo, e togliendo così alla commedia il carattere ed il tipo nazionale, « come l'aveano ideato e maestro e poeta, per cui l'effetto fu tutto « altro di quello che ognuno si aspettava. Il sig. Wilder, ch'è stato « il manipolatore di tutto questo *pasticcio* di cattivo gusto, si permise introdurre sulla stessa musica degli episodii fuori luogo ed « affatto estranei al soggetto, che gran torto apportarono alla pro- « duzione. Di più fu commesso il vandalismo di un sol pezzo di musica farne due, ed empietà simili. Di poi dell'antico libretto ha « lasciato tutto quello che doveasi togliere, cioè que'personaggi raddoppiati che parlano sempre a due (difetto per altro del libretto « napolitano, che Luigi d' accordo col poeta D'Arienzo avevano divisato modificare), togliendo poi con poco giudizio ed a spese del « buon senso quello che lasciar si doveva, cioè il colore locale del « dramma e la tinta di quei personaggi, tipo vero napolitano, perdendo così il cento per cento dell'effetto. Dopo subita una sì fatale « trasformazione, puoi bene immaginare qual risultato poteva e doveva avere la povera *Piedigrotta!* Io che non volli assistere a nessuna pruova, non ho visto lo scempio dell'opera che solo quando « era impossibile salvarla dalla tremenda caduta ch'ebbe. »

vazione, chi più felice e più beato di lui?.. Stimato, amato, carezzato e rispettato da tutti e dappertutto.

E pure, pochi giorni prima della sua dipartita da Napoli, fu assalito da una profonda malinconia, ch'egli voleva nascondere a tutti, ed anche a se stesso; e dagli amici dimandato quale ne fosse la causa, rispondeva ignorarla, interamente ignorarla.

Chi sa se un fatale presentimento non gli gridava nel fondo del cuore, che era l'ultima volta che rivedeva la sua diletta Napoli?

Ritornato in Trieste, lo spirito triste e melanconico che costantemente l'aveva seguito lungo il viaggio, contro la sua natura e la sua volontà si era fatto padrone dell'anima sua.

Egli, se non per liberarsene, chè già lo credeva impossibile, ma per distrarsene alcun poco almeno, pensò che il meglio da fare era di ritornare alla cetra dei profeti.

Dopo il riso il pianto, tale è la vita!... Lui fortunato che nel pianto e nel riso sapea esser grande.

A questo punto crediamo utile riportare per intero quanto è scritto dal signor Dal Torso sulle musiche sacre che da questo tempo in poi egli compose.

« Rivenuto il Ricci a Trieste, gli balenò tosto alla mente il pensiero di porre in musica anche tutte quelle parti dell'Uffizio della Settimana Santa che solevansi eseguire in coro *a canto fermo*. Buona parte di questa fatica era già compiuta; non trattavasi che di raccogliere, connettere e rivedere. E quivi appuntò tutti i suoi pensieri filosofici; non obliò mai che il soggetto era tutto sacro, talchè non una nota fe' tralignare in leziosità teatrali, non un santo concetto rivestì alla canzone del mondo. I motivi or semplici e stringenti, or maestosi e gravi, spiraron la fragranza de' cedri del Libano, il dolore profondo dell'ultimo rito, e la mestizia inenarrabile del Calvario. La è questa una dotta musica, degna d'altissima lode, varia sempre, e sempre nondimeno uguale a se stessa: dalla domenica delle Palme a quella di Pasqua si

trae giorno per giorno con sempre nuove ispirazioni. Divisa in più parti, quelle si compiono l'una coll'altra, talchè se alle varie *Messe* di essa settimana santa, si aggiungano a lor luogo i canti corali, se ne ha un tutto perfetto, un libro, un poema di musica sacra. In sì onerosa fatica non gli è mai venuta meno la musa dei sepolcri e della croce; anzi sembra che a misura che elaborava i varii canti, il suo ingegno vie più s'accendesse e pigliasse forza, l'immaginazione afferrasse nuovi prodigi, o vuoi che il pensiero spiccasse solitario e spoglio d'istrumentazione, o vuoi che da essa sostenuto, fuggendo il deserto dell'anima, si levasse pieno di colorito e d'espressione a vagheggiare ne' cieli una speranza. La prima volta che questa musica venne tutta quanta eseguita fu nell'aprile del 1854, e tale profonda impressione ella fece nella popolazione accorsa ad udirla, che da quell'anno in poi nei mesti giorni di Passione le vaste e doppie navate della basilica di San Giusto riescon troppo anguste a capire i devoti.

« Qual tempo era corso mai sì acconcio alle nenie sacre? Quando il cuore ebbe più d'allora bisogno della religione e del lamento de' profeti? E qual anima sentiva più del Ricci le umane sventure, e meglio del Ricci poteva sposarle alla cetra di David? Il riso ed il pianto si toccano quaggiù, e già si accennò fin da principio che il Ricci era per natura inclinato a questo trapasso di sentimenti, che paiono a taluni sì disparati e nemici. Il sepolcro non ha forse i suoi gigli e le sue rose? I martiri non hanno anch'essi la loro corona ed il loro trionfo? Il Ricci, sommo maestro nelle melodie dell'allegrezza, era maraviglioso nella musica sacra. Nel suo *Miserere*, che maestosamente elaborato non pur cede, ma vince quello del Zingarelli, in ciò almeno che senza allontanarsi dallo stile severo, arieggia a maggior melodia (1), udivi la

(1) Mi permetta il signor Dal Torso di non dividere punto la sua opinione, che rispetto, sul paragone e sulla preferenza che intende dare al *Miserere* del Ricci su quello dello Zingarelli. I paragoni sono per lo più odiosi, specialmente quando cadono sopra uomini di

pietà e la speranza piena di rimorsi del monarca peccatore; nel *Dies irae* vedevi il secolo dissolversi e non rimaner di esso che nudo e sepolcrale il vero; nelle *Lamentazioni* di Geremia ti pareva ascoltare il diroccar delle mura di Sionne, le strida delle madri che davano non latte ma sangue a spremere dalle loro poppe ai famelici bambini, lo stridere degli incendii, l'urlo disperato di un popolo che vuol cadere sotto le rovine della patria. Un sacro ribrezzo mi ricercava le vene, e le antiche volte di San Giusto, su cui già passarono ben quattordici secoli, mi pareano nella loro rozzezza più venerande e nella loro nudità più rispondenti all'agonia di un popolo che ora non ha più patria nè trono nè altare sulla terra. »

In questo tempo venne dal Ricci proposta l'istituzione di una scuola di canto ecclesiastico ed accademico, onde in essa venissero educati quei giovanetti che poi dovevano eseguire le sue musiche sacre; e quantunque tutte le autorità municipali ed ecclesiastiche triestine concorressero d'accordo all'ottimo scopo e la scuola avesse già cominciato sotto favorevolissimi auspicii, pur nondimeno per basse invidie e pel latrare di meschini maestrucoli che per progetto volevano denigrare il Ricci, e per tante altre contrarietà, non si ebbero i risultati che dal Ricci si attendevano.

Tutte queste peripezie cominciarono ad alterare la sua

gran rinomanza e valore. Io conosco il *Miserere* del Ricci, che è indubitatamente un bellissimo componimento degno dell'alto suo nome. Quello dello Zingarelli però ha una riputazione mondiale, che da un mezzo secolo si mantiene costante, ed è superiormente bello per la sua semplicità, per la sua brevità, ed in ultimo per un'inappuntabile disposizione delle quattro voci, che producono un magico effetto; e quest'arte di disporre le voci, come tutti sanno, era uno dei pregi più eminenti dello Zingarelli. Potremmo però metterci di accordo col signor Dal Torso, dichiarando due capilavori i due *Miserere* in quistione; ma mettere quello dello Zingarelli al secondo posto, mel perdoni l'erudito autore delle *Memorie* di Luigi Ricci, non so proprio farlo, ad onta della stima ed ammirazione che io professo per l'estinto amico.

salute, per altro non validissima e che deperiva ogni giorno di più. Egli erasi addossato moltissime fatiche superiori alle forze della sua età, non vecchia di anni, ma assai logorata da una vita tempestosa; perchè oltre gli obblighi che lo legavano al Teatro, alla Cattedrale, alla sopraddetta scuola che dirigeva, pure girava tutta la città da mattina a sera, da destra a sinistra, dando particolari lezioni. Il fratello Federico, nei tre mesi che in ogni anno aveva di vacanze in Pietroburgo e che veniva a passare in Trieste presso la buona madre e il fratello, restava addoloratissimo vedendo il suo Luigi in quella vita sì laboriosa e affaticata e molto superiore alle sue forze.

In lotta continua col suo focoso carattere e coll' amor proprio di artista, sembrava oppresso da una mano di ferro che gli pesava sul capo, ed egli sentiva il bisogno di una divagazione. Propizia giunse quella dell' invito ricevuto di recarsi in Praga, ove nel giorno 6 luglio 1858 dovevasi solennizzare il cinquantesimo anno dalla fondazione di quel Conservatorio, dal quale nel periodo di mezzo secolo erano usciti tanti grandi artisti e celebri compositori.

Il Ricci, sapendomi in Venezia, donde anch'io doveva muovere per lo stesso oggetto a Praga, mi scrisse lettera affettuosissima, premurandomi di partire subito per raggiungerlo in Trieste e proseguire insieme il viaggio. Il mare tempestoso non mi permise di fare la traversata che dopo due giorni; appena arrivato in Trieste, mi recai all' indirizzo che dato mi aveva della sua abitazione e lo trovai partito per Vienna, ove lo raggiunsi la dimani, e lo rinvenni in compagnia dell'egregio maestro cavalier Lauro Rossi. Qual fu il contento di tutti e tre nel rivederci, abbracciarci, passare a rassegna tutta la nostra vita, dall' alunnato del Collegio sino a quel punto della nostra riunione in Vienna! Mi mancano le parole per farne esatta la descrizione. Irrequieto come era di sua natura, il Ricci volle affrettare di un giorno la sua gita a Praga per unirsi presto coi suoi affini della

famiglia della moglie, che colà l'attendevano, ed insieme preparare, come quasi del paese, il conveniente pel nostro ricevimento. Il Rossi ed io lo raggiungemmo il giorno appresso, e lo trovammo alla stazione della ferrovia pronto per riceverci in compagnia del chiarissimo Giovanni Gordigiani, maestro in quel Conservatorio, fratello dell'illustre compositore dei Canti toscani, deputato colà per fare gli onori agli artisti italiani che vi si recavano.

Quella settimana trascorsa in Praga, e tutti e tre lo dicevamo, fu una delle più belle e delle più felici della nostra vita: eravamo sempre insieme, ricercati da tutti, tra le feste della circostanza, gl'inviti ai pranzi, ai teatri, alle accademie. L'essere in continuo consorzio coi più cospicui artisti di tutti i paesi, ivi convenuti, era cosa davvero da inebriare e far perdere la testa. Noi tre Italiani, e pel nostro facile conversare e pel brio del carattere meridionale, fummo, forse a confronto di quelli delle altre nazioni, i più festeggiati. Le più gentili signore facevano a gara per avere nei loro saloni, nelle loro feste, nei pranzi, nelle conversazioni, nelle passeggiate, ed anche nei privati convegni i tre Italiani. Il luogo più assiduo del nostro ritrovo era l'*Isola bella*, detta *Isola di Sofia* (1), ove le più distinte e le più cortesi padrone di casa, Maria Michel e Lorenza Doubek con la gentile figlia di costei Leontina, ci colmavano di favori affin di renderci più piacevole e gradito quel poetico soggiorno: favori che a noi giungevano più accetti pel modo affettuoso e sincero col quale le donne Boeme sanno offrire ospitalità a' forestieri. Ivi spessissimo si pranzava in mezzo ad un giardino sparso di fiori, circondato da un lago, da un ponte, da una cascata, in somma formante un insieme romantico di vero incantesimo, in compagnia di tante care persone di ambo i sessi, che per

(1) Essa si denomina *Sophien-Insel*, e prese un tal nome da che l'Arciduchessa Sofia fu ad abitarla, ed è il luogo di delizie di quelle rispettabilissime dame.

essere graziose con noi, ci parlavano sempre della bella Napoli che qualche anno prima avevano visitato, di Posilipo, di Sorrento, del Vesuvio ec., non esclusi tampoco i *maccheroni;* e tutti a bella posta colà riuniti per rallegrare la nostra presenza ripetevano a coro: « I tre Napolitani bastano » essi soli a svegliare la freddezza boema, a tenere allegra una brigata. » Ed il caro Ricci rideva a sganasciarsi, mangiava sempre, e non si saziava mai di godere della vita, quasi presago che breve doveva essere per lui. Quei pochi giorni vissuti in Praga furono una vera sospensione al malore che lentamente lo minava. Dopo otto giorni di questa incantevole dimora, terminate lo splendide feste musicali, ognuno di noi riprese la sua via (1).

Il Cavalier Rossi mosse il primo per Milano alla direzione di quel Conservatorio ch'era venuto a rappresentare in Praga; io per Dresda, continuando il mio viaggio artistico per la Germania; e Ricci per alquanti altri giorni rimase coi suoi di famiglia in Praga. Il giorno della mia partenza volle accompagnarmi sino alla stazione della ferrovia. Egli non era allegro come al solito, ma tristo e taciturno; appoggiato al mio braccio, mi stringeva fortemente e convulsivamente la mano, ed assorto in una cupa melanconia, non rispondeva nè anche alle svariate cose che per distrarlo io gli domandavo. Si dà il segnale della partenza. Io l'abbraccio con vera effusione di cuore, e gli dico: *Addio, addio, mio caro Ricci; a rivederci, e presto.* Egli interrompendomi, risposemi: *E*

(1) Non intendo come l'egregio signor Fétis, che per la stessa solennità era fra gl'invitati in Praga e spesse volte ebbe occasione d'incontrarsi con noi, abbia potuto dire che in quel tempo Luigi Ricci trovavasi già rinchiuso nel Manicomio, o che non Luigi, ma Federico fosse in quella città convenuto. È stato sicuramente per poca memoria del fatto; ma si è qui dovuto far notare l'inesattezza per non dar motivo a far nascere dubbi in chi, nel leggere la nostra opera, ricordasse di avere altrimenti letto nella Biografia musicale del Fétis, che a buon diritto è tenuta in tanto pregio.

quando e dove?... poi si tacque un momento, e fissandomi mestamente riprese a dire: *Addio, Florimo mio, noi non ci vedremo più...* L'ultimo abbraccio io l'ebbi confuso colle sue lagrime. Povero amico mio!! il cuore glielo presagiva che non ci saremmo riveduti più mai; e forse anche gli presagiva che a quella stessa Praga, ove avea tanto goduto, dovea ritornare in ben diverso aspetto... demente!! Mi cade la penna di mano nel pronunziare sì funesta parola!...

Di ritorno il Ricci in Trieste, non si mosse più, divenendo sempre triste e pensieroso, e trovando qualche sollievo alle sue, più che fisiche, morali sofferenze, o nella solitudine o nelle continue carezze che i suoi gli prodigavano. Però un'idea fissa che non l'abbandonava mai lo rendeva cupo e taciturno. Egli guardava con dolore un'opera che da più tempo avea composta, e che quasi dimenticata giaceva nel suo armadio. Era, come egli diceva, la sua composizione prediletta, l'ultimo parto del suo fecondissimo ingegno. Mille diverse idee gli frullavano per la mente, che sperava realizzare tutte col solo far rappresentare il suo *Diavolo a quattro*. In questo stato di cose, venne ad aprirsi nel maggio del 1859 in Trieste quel leggiadro teatro l'*Armonia* con opera e ballo. Al Ricci si schiuse il cuore alla speranza; i suoi fervidi voti vennero appagati; egli ebbe finalmente il contento di vedere eseguita su quelle vergini scene quella sua opera, per la quale nutriva tanta affezione, e che ebbe il successo più clamoroso, più entusiastico, la sera del 16 maggio 1859, mentre il pubblico fuor di se pel contento, divideva col maestro, che apprezzava ed amava, tutte le sue emozioni e le sue gioie pel trionfo sì pieno e non mai udito fino a quel tempo in Trieste. Noi non possiamo entrare nei particolari di quest'opera che punto non conosciamo; ma volendo che i nostri lettori abbiano qualche idea dei pregi di questo lavoro, stimiamo riportarci interamente a tutto ciò che il più volte mentovato signor Dal Torso ne scrisse.

« Apertosi nel maggio del 1859 questo leggiadro teatro l'*Armonia* con opera e danze, il Ricci ebbe finalmente l'isperato contento di vedere su quelle scene eseguita quella sua opera da buoni artisti (1) che la posero nella miglior luce per essi possibile. La sera del 16 essa fu fatta dono del pubblico, e festeggiatissima da un affollato uditorio, portò gioie inebrianti all'autor suo. Non sapremmo dire quante volte ei fosse chiamato al proscenio da clamorosi evviva. Quella bella musica aggiunse una fulgida gemma alla sua artistica corona. Fu esito trionfale e daddovvero meritato; chè l'egregio compositore profuse a larga mano in questo brioso spartito e idee musicali leggiadramente svolte, e concetti armonici benissimo imaginati e condotti, e melodie nuove e varie e diremmo anche soprabbondanti, poichè stante la eccezionale lunghezza del libretto, egli dovette porre a lunga ed istancabile contribuzione la sua fantasia senza punto afflaccarsi. Ed è mirabile come il Ricci avesse potuto tanto egregiamente trar profitto di un libretto della fatta di questo *Diavolo a quattro*, che quella buon'anima di Gaetano Rossi gli avea posto tra mani. Sonvi intere scene musicate con comica vivacità maravigliosa; e d'arie, duetti, cori, ci è più del bisogno, tutti di un pregio sopra il comune. V'è un duetto grazioso per soprano e contralto di sicurissimo effetto, foggiato nella cabaletta su quello mirabile della *Semiramide* del Rossini; v'è un superbo finale, e perfino l'immancabile tarantella. In brevissimo, la è una musica pregevole d'assai, vittoriosa a studio di tutte le difficoltà dell'arte, ed ove scienza, immaginazione, novità e naturalezza si danno la mano. »

Fu fatale per lui questo trionfo, e micidiali del pari gli furono le molte e ripetute acclamazioni ed ovazioni, le quali, perchè aumentar non si potevano, si rinnovarono tutte le sere, e l'obbligarono a presentarsi quasi in ogni pezzo al proscenio

(1) Eran questi la Galli, soprano; la Lucioni-Landi, contralto; il Vincentelli, tenore; l'Orlandi, baritono; ed il Ciampi, basso comico.

per ricevere da un pubblico, divenuto entusiasta, frenetico quasi per lui e per la sua musica, nuove testimonianze di ammirazione e di stima. Tali spontanee, unanimi e clamorose dimostrazioni pare che avessero dovuto produrre scosse tanto violente nel suo cervello, che nella quarta rappresentazione dell'opera, in una delle tante volte che venne chiamato al proscenio, quasi macchinalmente condusse per mano il figlio, presentandolo al pubblico, come volesse divider con lui gli applausi che gli si tributavano. Esaltato d'immaginazione, caldo della febbre del delirio, sotto una vecchiaia prematura, la sua ragione sensibilmente giorno per giorno si alterava di più e tirava a sbalestrare.

Vane riuscirono le attenzioni e le indefesse cure dell'arte salutare, anche solamente per mitigare in parte le sue bollenti esaltazioni. Il suo stato richiedeva l'assistenza di molte persone, e inoltre i luoghi adatti ed i mezzi onde usare alcuni rimedii all'uopo indicati, ed impossibili a praticarsi nelle case private; perciò venne, dagli amici tutti e da' più cospicui personaggi di Trieste, consigliata la famiglia di collocarlo, e presto, nel famoso manicomio di Praga diretto da quel dottissimo medico che è il professore Köstl. Avvertito immantinenti di tanta sciagura il fratello Federico che trovavasi a Pietroburgo, sollecitamente accorse in Trieste, donde, unito alla moglie e alla cognata Stolz, prendendo la più dura e dolorosa delle risoluzioni, ma necessaria, e la sola che restava in quel miserando stato dell'infermo, trasse il povero Luigi nella capitale boema.

Ivi situato in quel triste e malaugurato asilo dei dementi, era affidato non solo alle cure, ma alle spontanee sollecitudini di tutti coloro che erano addetti a sorvegliare e ad assistere gl'infermi, e che volenterosamente vi si prestavano.

Nel bel principio il male fatale sembrava arrestarsi e prendere un avviamento migliore; perciò si aumentarono lo zelo e le tenere premure di quel valentissimo medico, cui balenava ancora una lontana speranza di poterlo salvare. Ma dopo qual-

che giorno, ricaduto in un letale abbattimento, e prostrato di forze com'era, minacciò pur troppo una prossima fine!

Il 31 dicembre del 1859 fu giorno di gran lutto per l'arte musicale italiana e per la città di Trieste. Luigi Ricci alle ore 8 e mezzo a. m. lasciava questa terra per ascendere in quelle armoniose celestiali regioni, ove attendevalo per riceverlo l'ultimo gran maestro italiano, l'emulo de'suoi trionfi e della sua gloria, Gaetano Donizzetti, dieci anni prima trapassato e morto per le stesse cause, e dello stesso male di che egli fu spento. E vedi come il genio spesso è profeta!! Negli ultimi suoi anni, trovandosi Ricci in Trieste e presentendo la sua prossima fine, sovente soffermandosi dinanzi al ritratto di Donizetti che aveva nel suo salotto, e contemplandolo a lungo, prorompeva in queste parole di dolore e quasi di disperazione: « Io finirò com'esso!!! »

I suoi funerali in Praga furono modestissimi; non così quelli che la città di sua elezione dispose in onoranza del suo gran nome il 19 gennaio del 1860; che anzi furono tanto sontuosi e solenni, per quanti titoli egli acquistato aveva alla pubblica stima; e volendo dare non solo un bel segno di affettuosa gratitudine ai viventi col dolore e col lutto di questo giorno, ma tramandare ancora alla cara memoria dei posteri come Trieste sapesse onorare anche i figli adottivi, che lustro, gloria e splendore apportato le avevano, ebbe luogo così il funebre rito. Dal Teatro Grande prese le mosse il lungo corteo, ch'era formato da cento e cento poverelli dell'Istituto di beneficenza (riconoscenti al defunto che a loro vantaggio si era prestato in parecchi concerti), dagli artisti e coristi del teatro, dalla numerosa civica scuola di canto ecclesiastico, dai professori di orchestra, dalla militare banda musicale della marina, e da una straordinaria moltitudine di cittadini accorsi spontanei ad onorare la memoria d'un tanto uomo; i quali tutti sfilando a due a due, vennero condotti dal maestro Rota, che li precedeva, alla cattedrale di san Giusto.

Sulla porta maggiore della vetusta Basilica, messa a gramaglia e risplendente per numerose faci, leggevasi la seguente iscrizione dettata dal cavalier dottore Pietro Händler:

LUCE PERPETUA REQUIE ETERNA
A LUIGI RICCI
NAPOLETANO DI NASCITA
TERGESTINO DI ELEZIONE
IN OGNI GENERE DI ARMONIE PER MODI MIRABILISSIMI
COMPOSITORE E MAESTRO
MORTO LI XXXI DIC. MDCCCLIX
DI ANNI LIV

Nel mezzo della maggior navata levavasi un superbo catafalco, a destra ed a manca del quale spiccava la seguente iscrizione latina, scritta essa pure dal sullodato illustre archeologo:

ALOYSIO RICCI
PATRIA PARTHENOPE
DOMO TERGESTE
SACRORUM MODULORUM
IN BASILICA AD DIVI JUSTI M.
MAGISTRO EXPERTISSIMO
IN MUNERE DEFUNCTO
CONLEGAE IN MAGISTERIO
FIDICINES CORNICENSES CANTORES
JUSTA PARENTALIA
PERSOLVUNT

Dai quattro lati pendevan bandelle bianche che vennero sostenute durante la funzione da' maestri Scaramella e Sawerthal e dagl'istruttori de'cori Desirò e Bellondin, mentre all'intorno stavano collocate le coriste vestite a bruno.

A celebrare la santa Messa si prestò il Preposito, e vi assisteva il Vescovo con tutto il clero.

Dava al funebre rito lustro maggiore l'intervento del Podestà, di cospicue autorità governative e cittadine, e di strabocchevol numero di persone di ogni classe, convenute al pietoso uffizio.

Per tale luttuosa circostanza veniva saggiamente proposto, dal suo discepolo maestro Rota, che poi degnamente gli successe nella direzione della cappella, la *messa* di requie del defunto che ritiensi come capolavoro. Concorsero all'esecuzione i principali artisti di canto, i coristi, non meno che l'orchestra del Teatro Grande. L'esecuzione fu perfetta, ammirevole.

Fu anche felicissima idea del maestro Rota d'innalzare al Ricci nell'atrio del Teatro Grande un monumento che ai futuri lo ricordasse. La proposta venne accolta ed acclamata dalla deputazione del detto teatro e dal pubblico triestino intero. L'incarico di scolpirne il busto fu affidato al chiaro professor Ferrari, e quando venne inaugurato, fu tenuta un'accademia su quelle medesime scene ove vivente il maestro italiano aveva raccolto tanti allori. Il busto, dall'atrio trasportato sulle scene, e scoverto in mezzo ad una salva di unanimi ed interminabili applausi, venne coronato di lauri, e un coro di cento voci e cento tra artisti e dilettanti, scioglieva un bell'inno funebre, a cui successe un concerto di pianoforte, arpa ed armonio, sopra i motivi più favoriti del Ricci, composto dal sullodato maestro Rota, di bello e toccante effetto. I distinti e chiari artisti che si trovavano in Trieste, la Galletti Giovanoli, la C. Poch, il Tombesi, il Monari Rocca e Luigi Fioravanti, eseguirono dei pezzi staccati, che resero il trattenimento più gradito e solenne.

Tutto quanto in questa luttuosa circostanza fu operato dal maestro Rota, mostra chiaramente le rare virtù che l'adornano, e tra queste la gratitudine che serba pel suo maestro ed istitutore anche dopo morto.

Luigi Ricci lasciò due teneri figliuoli: Adelaide, vaga fanciulla di nove anni, e Luigi che ne contava meno, mostran-

do già un ingegno straordinario per la musica. Egli camminando, come è da augurarsi, sulle orme del padre, sarà presto altro compositore che apporterà onore e gloria all'Italia.

Il Ricci non solo fu ottimo padre di famiglia, ma fu figlio affettuoso, e liberale ed amoroso fratello. Amò d'immenso amore la madre, che dopo la morte del padre associò al suo destino; amò i suoi fratelli, e con ispecialità Federico, e dopo averlo assistito e guidato coi consigli e coll' esempio nell'apparare l'arte difficile del comporre, lo volle finalmente compagno nella gloria, scrivendo insieme delle opere degne di lode e di ammirazione, e tra queste la più fortunata *Crispino e la Comare*, che, come tutti sanno, da parecchi anni sta facendo il giro del mondo.

Il Ricci fu parimente generoso con gli artisti disgraziati e caduti in bisogno, che con delicati modi soccorreva, a tal punto che niuno arrossiva di presentarsi a lui, ed egli li mandava tutti consolati e contenti.

Luigi era bello della persona: aveva fronte alta, su cui pareva splendere il genio; l'occhio nero, mobilissimo, scintillante; il portamento franco; gli atti, l'aspetto, tutto quanto da ispirato. Vestiva sempre pulitissimo, ma con certa originale sprezzatura artistica; barba e capelli genialmente incolti, non azzimati mai; un cappello di feltro bianco a larghe tese, qualunque fosse la stagione, ma che nella sua singolarità conferiva a quella bella figura qualcosa di distinto. Vederlo e non fissare in lui lo sguardo, come per simpatica attrazione, era cosa impossibile.

L'umor del Ricci fu sempre gaio e vivace in gioventù: tale anche (salvo qualche divario) nell'età matura; se non che negli ultimi anni più serie meditazioni lo facevano di tanto in tanto triste e pensieroso.

Il Ricci era adoratore delle tre glorie italiane (a parte l'altissimo Rossini), Bellini, Donizzetti e Verdi: li chiamava grandi maestri, cui era d'uopo (egli diceva) far di cappello per il loro genio musicale: stimava Mercadante come gran

contrapuntista pratico piuttosto che scientifico. La musica che non gli andava a sangue era quella di Pacini. Parlava con rispetto di Meyerbeer, ma predileggeva Mozart, e lo aveva per il più strenuo e saputo campione della Scuola Alemanna. I suoi assennati giudizii non si aggiravano soltanto intorno agli emuli, ma benanche si estendevano sugl'ingegni che pullulavano ai suoi tempi con più o men vigoria sul suolo d'Italia. Compiangeva nei giovani autori la smania d'imitare, anzichè cercar di formarsi uno stile loro proprio; e ne biasimava oltre ogni credere le tendenze, e la smania continua di fare ognor più assordante l'istrumentazione, maniera che oggi si nota in quasi tutti i novelli compositori.

Egli ebbe quattro egregi allievi: F. Bergher, A. Randegger, G. Rota ed A. Zelman. I primi due trovansi maestri a Londra, gli altri a Trieste, e soli basterebbero a dar nome ad una scuola di non piccola città.

Indipendente per natura, non amò mai il fasto nè la protezione dei grandi; e con quel sorriso che non mai gli mancava sulle labbra, diceva a tutti quelli che lo elogiavano e che gli consigliavano d'intitolare ai grandi qualche suo lavoro, di dedicare a'regnanti qualche opera sua: « I *crachats* che questi « potessero darmi valgono meno delle opere che io presento al « pubblico per attendere da lui quella poca lode che merito. « Egli n'è il padrone ed il vero giudice. Amo, diceva egli, la « gloria; *però essa non deve essere nè serva, nè compra.* » E perciò nè fasti, nè onorificenze, nè titoli annebbiarono mai la sua mente e quella sua sublime anima indipendente.

Pure la modestia del Ricci era tale e tanta, che quantunque divenuto grande nell'arte, conservò sempre, sino a che Iddio non gli tolse il dono dell'intelletto, quella ammirevole sua natural semplicità, quella bontà di cuore, quella spontaneità di maniere, di modi, di parole che lo distinsero, e che per tutta la sua vita formarono i pregi del suo carattere.

Amato e rispettato da tutti, era caro ai suoi stessi colleghi e rivali nell'arringo teatrale. Egli, modestissimo come

Pergolesi e Bellini, non aveva alcuna opinione di se, e nel lodare gli altri, si studiava il modo per essere dimenticato.

Chi non ha cuore, squisitezza ed elevatezza di pensare, non può farsi una chiara idea delle rare qualità che adornavano quell'anima ingenua, candida, eminentemente artistica di Luigi Ricci.

La Società filarmonico-drammatica di Trieste lo elesse a suo direttore. Per essa scrisse varie composizioni, che vennero eseguite con plauso da' suoi concittadini di elezione. Di queste a preferenza si ricordano tre bellissimi cori: uno dei *contrabbandieri*, robusto e marziale; l'altro un *brindisi* con un assolo di basso, animato, brillante e vivacissimo nella stretta; ed il terzo *La pesca*, vero gioiello musicale, pensiero gentile espresso precipuamente da due voci di donne con coro d'accompagnamento, che con grato e bello effetto s' intrecciano nella stretta con un elegante accompagnamento d'orchestra: questo pezzo nel suo insieme commuove ed esalta.

La Società musicale che si era istituita nel 1850 e della quale egli era già socio onorario, avevagli offerto la direzione della medesima, a vicenda col maestro G. F. Lickl. Ma il Ricci, che cominciava a sentire un certo bisogno della vita privata, nella quale si concentrava dilettandosi in comporre musica sacra, genere a cui ormai si era in tutto e per tutto esclusivamente dedicato, con garbati e gentili modi ne declinava l'onorevole offerta, e la Società che si credeva lusingata dalla presenza dell'illustre maestro, con istanze e premure lo pregava che acconsentisse almeno d' intervenire nelle grandiose accademie e nei geniali convegni: cosa che egli faceva anche di rado, perchè non amava che pochi amici intimi riuniti in sua casa, e voleva vivere solo per la famiglia e per l'educazione musicale dei suoi figliuoli che idolatrava, non meno che per gli obblighi della Cappella e del Teatro Grande, carichi ambedue che negli ultimi tempi gli erano divenuti pesanti ed incresciosi.

Scopo principale del Ricci, meno un solo momento di aber-

razione quando scrisse *Le Nozze di Figaro*, è stato quello di conservare all' Italia la vera fisonomia della sua musica nazionale. Rendere l' immagine della vita del popolo, ecco l'intento precipuo dei poeti e dei maestri della musica comica, e per questo egli ottenne meritamente distinto posto nell'arte.

« La musica teatrale del Ricci (dice il dal Torso) è tutta figlia del genio, tutta d' un' impronta affatto naturale: non artificii, non calcolo, non servilità convenzionali, non forme stiracchiate, non ritmi stentati: essa ti pare scritta senza fatica, senza pena, ma proprio di getto, come un frizzo di piacevole e pronto parlare, quasi sempre eguale a se stessa dal principio alla fine, sempre gaia e festevole, sempre appropriata alla parola ed al soggetto. Vero conoscitore delle voci del canto, non trascinò mai colle sue note l'attore al grido. Incredibile era la sua facilità nello scrivere i *parlanti* o meglio dialoghi, in cui il canto vero suolsi esprimere coll'istrumentazione, anzichè dall'artista che si modula ad esso. Aveva poi una rara spontaneità nel comporre i cori, il cui canto disteso e melodioso si compone di suoni interrotti e quasi individuati, senzà che l'una nota degradi e sfumi nell'altra: in una parola, con nessun altro legame che quello della scala armonica. E quanta varietà in essi! quanto felice l' imitazione del natural mormoreggiamento del conversare! quanto ben ritratti i tafferugli, i tumulti, e quasi dico le mattie della vita popolare! Nella sillabazione del canto egli era poi inappuntabile, vero e squisito maestro. L'istrumentazione del Ricci sentiva del fare spontaneo, non meno che il concetto musicale: essa era sempre briosa, e quello che oggi più importa, non assordante mai. Il quartetto degli strumenti d'arco veniva da lui trattato in modo mirabile, tuttochè non fosse, o pare che non volesse mai essere e mostrarsi uno scrittore teorico di primo ordine. In ogni sua cosa sfuggiva con istudio assiduo la mostra della teoria, o, per dir meglio, dell' arte per l' arte e tutt'altro dal quale po-

tesse trasparire un po' d'artifizio, un po' di studio, o semplicemente il convenzionale, il comune. I terzetti, a dir vero, sono proprio cosa sua. È là dove spicca potente il suo genio inventivo. Quelli dello *Scaramuccia*, della *Chiara*, degli *Esposti* e del *Chi dura vince*, sono di tanta bellezza che smagliano, nè sono secondi a quello del Cimarosa nel *Matrimonio segreto*, nè a quello del Rossini nell'*Italiana in Algieri*. E vi fu chi asserì recisamente essere il Ricci nel terzetto superiore a qualunque maestro italiano (1). Ed oltracciò stavano poco al di sotto di questa eccellenza i suoi quintetti: annovero solamente quelli del *Nuovo Figaro*, degli *Esposti* e del *Chi dura vince*, e quello di sole donne della *Piedigrotta*, perchè ciascuno se ne possa di per sè far ragione. Che diremo dei suoi duetti? Essi sono foggiati alla classica, fino allo scrupolo. Mi basti tra gli altri ricordare quello della *Chiara di Rosenberg* e quello delle *Nozze di Figaro*, e mi si dica se nulla v'ha di più eletto, di più brioso, di più spiccato nella storia delle scienze musicali. I rondò, finalmente, del Ricci spirano grazia, brio, vivacità, oltre ogni lode. Quelli del *Colombo*, dello *Scaramuccia*, degli *Esposti*, ci siano come arra degli altri, anzi come arra di una potenza artistica che può essere invidiata, ma da pochi altri compositori vinta od eguagliata. »

Ad onta di tutto ciò il Ricci non va esente di alcune pecche: e quale è l'opera umana che può andarne immune?... Gli si addebita la poca cura di emendare i suoi lavori dopo averli compiuti, perchè egli diceva essere per lui improba fatica rivedere, ritoccare e ritornare sul fatto, che pure molte volte avea bisogno della lima; ecco perchè alcune delle sue opere sembrano piuttosto abbozzate, che spartiti studiati e compiuti.

(1) Noi non vogliamo nè contraddire nè aderire all'opinione di colui che ciò asserì recisamente, tanto più che egli non si limita a parlare solo de' terzetti buffi, ma parla in generale di tutt'i terzetti; ed in questo suo modo di vedere non sappiamo quanti potranno dargli ragione.

Altro difetto, l'abuso dei tempi dispari, dei motivi di valzer ec. ec. ad onta però che molti di questi abbiano avuto successo di voga.

Qualche volta gli si addebitava ancora la trascuraggine e la monotonia, per la poca varietà del modulare, non che lo stile piuttosto triviale e trascurato, sebbene in questo difetto inciampassero molti maestri napolitani che scrissero opere giocose. Altri pretesero che soventi eccedesse in ripetizioni, e queste soverchiamente prolungate; ma per chi scrisse tanto, quanto egli scrisse, è facile il ripeter se stesso, ed alcune volte anche gli altri.

Egli, sebbene ligio ai severi principii della scuola ove venne educato, pur nondimeno camminava coi progressi che l'arte faceva tutti i giorni, conservando però nel suo stile il carattere di semplicità, di naturalezza, che lo portava a coltivare il canto ed il parlante libero e sciolto, sfuggendo sempre i complicati e chiassosi accompagnamenti. Giacchè intendeva il vero bello nella semplicità e nella chiarezza.

La scienza come l'intendono i pedanti, certo non brilla nelle sue composizioni, ove si scorge la facilità di fare, la spontaneità delle melodie, la bella disposizione delle voci, un'orchestrazione bizzarra, originale e tutta sua propria, una certa novità nelle forme, la fantasia che non gli viene quasi mai meno, specialmente nell'opera comica, e finalmente l'arte di trarre sicuri effetti, figli delle situazioni sceniche e dell'espressione delle parole: ed è perciò che a giusto titolo venne chiamato il poeta del popolo ed il maestro della musica più scrupolosamente nazionale.

Ad onta di ciò per lui calza benissimo il verso di Orazio *Ubi plura nitent etc.*, e per questo meritamente prese un bel posto nel dominio dell'arte.

Nel genere semiserio e giocoso, sempre che se ne eccettui Rossini, a livello di Donizzetti viene Luigi Ricci, il maestro di maggior rinomanza nella prima metà di questo secolo.

I. Composizioni di Luigi Ricci esistenti nell'archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *L' Impresario in Angustie*, opera buffa in due atti. Collegio di San Sebastiano 1822, riprodotta in San Pietro a Majella 1835.
2. *La Cena frastornata*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo, autunno del 1824.
3. *Aladino*, opera semiseria. Teatro Nuovo 1825.
4. *Il Diavolo condannato a prender moglie*, opera semiseria. Teatro Nuovo 1827.
5. *La Lucerna d'Epitteto*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo, carnevale del 1827.
6. *Ulisse*, opera seria in due atti. San Carlo 1828.
7. *Amina* o l'*Orfana di Ginevra*, opera semiseria in due atti. Roma, Teatro Valle, autunno del 1829.
8. *Chiara di Rosenberg*, opera semiseria in due atti. Milano, Teatro della Scala 1831.
9. *I Due Sergenti*, opera seria in due atti. Milano, Teatro della Scala, autunno del 1833 (riprodotta al Fondo al 1840).
10. *Chi dura vince* o *La Luna di Miele*, opera semiseria in due atti. Roma, Teatro Valle, in dicembre 1834 (riprodotta al Fondo nel 1843).
11. *Eran due ed or son tre*, ovvero *Gli Esposti*, opera semiseria in due atti. Torino, Teatro di Angennes, estate del 1834.
12. *Il Colonnello*, opera giocosa in due atti (di Luigi e Federico Ricci). Fondo 1835.
13. *Il Disertore per amore*, opera semiseria (di Luigi e Federico Ricci). Fondo 1836.
14. *Il Birrajo di Preston*, melodramma in tre atti. Firenze, Teatro della Pergola 1847 (riprodotta al Teatro Nuovo di Napoli nel 1854).

15. *Piedigrotta*, opera semiseria in quattro atti. Napoli, Teatro Nuovo 1852.
16. *Crispino e la Comare*, opera semiseria in quattro atti di Luigi e Federico Ricci. Venezia 1852 (riprodotta al Teatro Nuovo di Napoli nel 1853).
17. *Partenope*, cantata.
18. *Credo* a tre voci con orchestra.
19. *Litania* per due soprani e basso con organo.
20. Terzetto nell'opera *Dopo sette anni* di varii autori.
21. *Sì cari e fidi accenti*, aria per soprano con coro.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *Colombo* opera seria, Parma, primavera 1829.—2° *Il Sonnambulo* opera semiseria, Roma, Teatro Valle 1829. — 3° *L'Eroina del Messico o Fernando Cortes*, Roma, Teatro Tordinona 1830—4° *Annibale in Torino*, Torino 1830 — 5° *La Neve*, Milano, Teatro della Canobbiana 1830. — 6° *Il nuovo Figaro*, Parma 1832.— 7° *Un' avventura di Scaramuccia*, Milano, Teatro della Scala 1834.—8° *Chiara di Montalbano*, Milano, Teatro della Scala 1835. — 9° *La Serva e l'Ussero* farsa, Pavia 1835.—10° *Le Nozze di Figaro*, Milano, Teatro della Scala. — 11° *L'Amante di richiamo*, musica di Luigi e Federico Ricci, Torino, Teatro d'Angennes 1846.—12° *Il Diavolo a quattro*, Trieste, Teatro dell'Armonia 1859.—13° *I Controbandieri*, coro con orchestra.—14° *Il Brindisi*, coro idem.—15° *La Pesca*, coro idem. Questi tre cori furono scritti tutti e tre per la Società Filarmonica di Trieste. Venti *Messe*, tra le quali una in *Pastorale*, una di *Requie*, e più tutto il servizio chiesastico dalla Domenica delle Palme sino alla Pasqua di Risurrezione, che coi canti corali analoghi formano un tutto insieme perfetto.

ANGELO CICCARELLI

Nacque in Montone, provincia di Teramo negli Abruzzi, il 25 gennajo 1806. Cresciuto in Sant'Ameno della stessa provincia, patria del suo genitore, colà passò i primi anni della

giovinezza. Il padre voleva destinarlo allo studio chiesastico; ma i parenti della madre si opposero e gli consigliarono di fargli apprendere la musica, per la quale mostrava di avere molta inclinazione. Rimasto orfano di padre e non trovandosi in Montone professore adatto dal quale potesse apprendere almeno i primi rudimenti, la madre, quantunque di finanze ristrettissime, prese la risoluzione di mandarlo in Lanciano, ove arrivò il 1° gennajo del 1815. Colà stette sotto la guida del chiarissimo maestro Filippo Gianni organista nella cappella di quella città, che buono per carattere e di anima caritatevole, assunse l'impegno non solo d'istruirlo nella musica, in cui egli era valentissimo, ma bensì di farlo con se convivere e di trattarlo come se fosse un suo figliuolo. Apprese dunque dal Gianni i sani principii di quell'arte che in appresso doveva dargli onori e fortuna. Così trascorsero sette anni, quando il maestro Gianni prese la risoluzione, onde migliorare la sua condizione, di abbandonare quella città per recarsi altrove, e gli fu dispiacevolissimo di lasciare il povero Ciccarelli con pochi mezzi, e senza nessuna guida che potesse continuare a dirigere gli studii musicali di lui. In quel tempo trovavasi in Lanciano nella qualità di primo funzionario, che dicevasi *Sottintendente*, il signor Vincenzo Corcioni, la cui figlia sonava maestrevolmente il pianoforte. I più distinti personaggi di quella città fecero alcune pratiche presso il padre della virtuosa giovinetta, per ottenere che questa desse anche a titolo di carità al Ciccarelli delle lezioni di pianoforte e di *partimenti*, in cui ella era anche passabilmente bene iniziata, e ciò coll' intenzione non solo di non fargli dimenticare quel tanto che avea così bene appreso dal Gianni, quanto collo scopo di continuare a fare qualche progresso, che per piccolo che fosse stato, sempre gli avrebbe, se non altro, facilitato la strada se un giorno gli fosse stato concesso di potersi recare a fare fondatamente i suoi studii in Napoli. L'alto personaggio, bene informato dell'irreprensibile condotta e morale del giovinetto, vi acconsentì di buon grado, e la

virtuosa e gentile maestra cominciò a dare le sue lezioni di musica al Ciccarelli, che non poco si mostrava disposto ad apprenderle. Nel breve periodo di un anno e qualche mese fece tali progressi, che bene si auguravano di lui quei signori di Lanciano premurosi della sua riuscita, del pari che l'illustre maestra che tanto amore e tante affettuose cure poneva nell'ammaestrarlo. Ma quando meno se lo aspettava, altra contrarietà venne a colpirlo. Il sottintendente da colà fu rimosso e traslocato in Napoli, e Ciccarelli perdè la sua nobile e generosa istitutrice.

La povera madre di lui, sprovvista di beni di fortuna, che per campar la vita era passata a seconde nozze, in nulla poteva soccorrerlo; di tal che, rimasto senza guida e senza mezzi, decisero occuparsi di lui e dargli i mezzi al suo progredire ed alla sua materiale esistenza le generose e rispettabili famiglie di quella città Orgarani e De Giorgio; ed egli dal suo lato mettendo a profitto quello che aveva appreso dal Gianni e dalla gentile maestra, incominciò anche alla sua volta ad esercitare la professione, dando delle lezioni di musica. Avventurosamente per lui fu preso molto a ben volere dal conte Saverio Genoino, che da prima lo ricettò in sua casa, trattandolo come un individuo di sua famiglia e ricompensandolo in pari tempo per le lezioni che dava ai suoi figliuoli. Vi restò sino al 1826, anno in cui la rispettabile signora Corcioni che si era stabilita in Napoli, lo invitò a raggiungerla, promettendogli tutta la sua amichevole cooperazione, onde farlo avanzare nello studio della musica. Al primo invito che ricevè il Ciccarelli, gl'individui tutti della casa del Conte si opposero; ma chiamato la seconda e la terza volta, fu necessità di cedere, anche in considerazione degl'incalcolabili vantaggi che poteva ricavare in Napoli, onde perfezionarsi nell'arte in cui trovavasi abbastanza inoltrato. Molto a malincore, ma nel tempo stesso con una certa soddisfazione, vi accondiscese; non perchè non sentisse gratitudine per tanti benefizii ricevuti da quella nobile fa-

miglia, ch'egli molto amava e dalla quale era del pari riamato, ma solo perchè in questa sua dipartita intravedeva da lontano lontano un più brillante avvenire alla sua carriera. Testimoniando le più vive e sentite dimostrazioni di gratitudine e di riconoscenza, il Ciccarelli lasciò quella ospitale città e la casa del suo protettore e benefattore.

Giunto in Napoli con lettere di raccomandazione a personaggi influenti e ragguardevoli, uno tra questi gli procurò la conoscenza dell'esimio dilettante, che altre volte abbiamo avuto occasione di nominare con lode, cav. Gasparo Selvaggi, che amicissimo come era del cav. Crescentini, a costui personalmente lo presentò, impegnandolo a spendere tutta la sua benevolenza e la sua valevole protezione in favore del Ciccarelli. Crescentini scorgendo in lui le più felici disposizioni pel canto, cominciò ad educarlo, com'egli solo forse sapeva fare, in questa più che interessante branca dell'arte musicale, e contemporaneamente pregò il Direttore Zingarelli che si fosse compiaciuto di annoverarlo tra i suoi allievi insegnandogli contrappunto e composizione. Assistito affettuosamente da questi due luminari, non poteva non fare dei notevoli progressi, e questi furono di tanto rilievo, che dopo undici mesi ottenne meritevolmente e graziosamente dal Sovrano un posto gratuito nel Collegio. Entratovi alunno, con più fervore continuò e finì i suoi studii di canto, contropunto e composizione, ed ai 15 di novembre del 1829 abbandonò il Collegio munito dei più lusinghieri certificati di quei Direttori e degli altri professori del luogo, che nei diversi rami sì della musica come delle lettere l'avevano istruito.

Offertaglisi una favorevole occasione di recarsi a Dresda per dare, a vantaggiose condizioni, lezioni di canto, volontieri ne accettò l'invito, ed ivi giungeva il 19 gennajo 1830. Appena fu colà, venne conosciuto il suo valore artistico e con quanto gusto cantasse, sebbene con piccola voce, e come sapesse insegnare il canto nel modo che l'aveva appreso da chi fu uno dei sommi del suo tempo e disgraziatamente l'ulti-

mo come abbiamo altra volta detto. Il Ciccarelli divenne subito il maestro alla moda, ricercato e stimato da tutti, non meno che dalla stessa Corte Sassone che lo scelse a suo maestro. Dopo undici anni, mancato il posto di maestro di canto dell'Istituto Reale de' ragazzi per i *Soli* ed i *Cori* della Cappella, venne quella carica offerta al Ciccarelli, che accettolla nel 1841 e la ritenne fino all'agosto del 1847. In quella capitale (Dresda), detta l'Atene della Germania, ricca di celebrità musicali, si dedicò il Ciccarelli a studiare fondatamente la scuola tedesca; e sotto la direzione di I. I. Francesco Detzaver, dotto compositore e sonatore esimio di violoncello addetto alla Real Cappella, fece nuovi ed accurati studii di contrappunto, di composizione e del modo di orchestrare. Le musiche che scrisse dopo, cioè una *Messa di Requiem* per quattro voci e più strumenti (1868) ed una *Messa di Gloria* (idem 1865) che noi abbiamo sott'occhio, mostrano quanto profitto avesse saputo trarre dai suoi novelli studii. Compose altresì molte *arie* e diversi svariati pezzi per gli artisti dell'opera italiana che in quel tempo cantavano in Dresda, e che ebbero ottimo incontro. Scrisse un'opera seria, *Caterina di Guisa*, che dedicò al re di Sassonia Federico II, ma che per contrarietà e malignità di colui che allora dirigeva le sorti di quel Teatro non potè ottenere la sua esecuzione, ed ora, impolverata nella reale biblioteca, dorme ingiustamente il sonno dell'oblio. Le sue composizioni per Camera, scritte quasi tutte per i suoi allievi ed allieve, sono una quantità di duetti, arie italiane e tedesche e romanze francesi. Musicò pure tre sonetti del Petrarca, molto apprezzati dai conoscitori. Tutta la sopraddetta musica trovasi in buona parte pubblicata per le stampe. Compose altresì una *Serenata* ed una *Pastorale* per pianoforte; uno *Stabat Mater* per sole voci di donne con accompagnamento di quartetto di corde, eseguito con successo nel 1845 a benefizio degl'inondati dallo straripamento dell'Elba, cantato da 27 signore dell'alta aristocrazia di diverse nazioni allora residenti in Dresda. Scrisse

pure altra *Messa di gloria* ed un *Vespero* per quattro voci e grand'orchestra, ed un gran *Te Deum* (1): composizioni tutte ch'ebbero buon successo, dirette da quel chiaro maestro della Real Cappella di Dresda Carlo Krebs. Venne nominato dal re di Sassonia maestro di canto della sua Real Casa. Ebbe in dono dal Pontefice Pio IX una gran medaglia colla sua effigie da una parte e dall'altra incisa tutta la funzione del domma della Immacolata Concezione. Fu fatto Cavaliere di 2ª classe dell'ordine di Francesco I dal Re Francesco II, e nominato maestro della sezione de'Compositori dell'Accademia di Santa Cecilia in Roma. Il Ciccarelli, stimato, amato e da tutti rispettato, vive da 40 anni in Dresda vita patriarcale e felice, onorando la Scuola Napolitana dalla quale è uscito.

I. Composizioni di Angelo Ciccarelli esistenti nell' archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Stabat Mater* per due soprani e due contralti con *pieni*, in *sol* terza minore, con accompagnamento di quartetto di corde 1858.
2. *Messa di Requiem* per quattro voci e più strumenti in *sol* terza minore 1863.
3. *Messa di Gloria* in *la* terza maggiore idem 1865.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *Caterina di Guisa*, opera seria, Dresda— 2° Seconda *Messa di Gloria* per quattro voci e grande orchestra—3° *Vespero* idem—4° *Te*

(1) Questo *Te Deum* venne eseguito per la prima volta nella Chiesa Protestante in Dresda sotto il titolo di *Chiesa della Croce* nel 1° giorno di gennajo del 1865. Vedi coincidenza di date! nel 1° gennajo del 1815 Ciccarelli lasciò la casa paterna per recarsi in Lanciano a trovare maestro per apprendere la musica, e dopo 50 anni, nello stesso giorno, fece eseguire una sua gran composizione. Quanto questi riscontri sono interessanti nella vita di un artista!

Deum idem — 5° Svariata musica per camera, *duetti*, *arie* italiane e tedesche, e romanze francesi — 6° Tre *sonetti* del Petrarca — 7° Serenata — 8° Pastorale per pianoforte.

MICHELE COSTA

Nacque in Napoli il 4 febbrajo 1807 da Pasquale Costa discepolo di Leonardo Leo e scrittore di musiche sacre che faceva eseguire nelle diverse chiese di Napoli ove era il titolare maestro, e da una figlia di Giacomo Tritto a nome Rosa. Bambino ancora mostrava le più belle disposizioni per la musica , e dal padre ne apprese i principii e la modesta maniera di sonare il cembalo, come in quei tempi si praticava. La vocazione decisa che il giovinetto mostrava per la bell' arte ed i giornalieri progressi che in essa faceva, determinarono il padre a farlo aggregare alle scuole esterne del Collegio di Musica allora residente in San Sebastiano, ove in uno degli esami annuali ottenne di essere ammesso nel Collegio Convitto a posto gratuito. Entratovi, si dedicò da prima allo studio del *partimento* sotto la direzione di Giovanni Furno, e quando ne fu al caso, cominciò a studiar contropunto col suo avo materno Giacomo Tritto.

Dopo qualche anno passò nella scuola dello Zingarelli onde perfezionarsi nella composizione. Apprese il canto sotto la savia scorta di quell' egregio Girolamo Crescentini , del quale divenne uno dei prediletti allievi. Nel 1824 scrisse per la monacazione della signora Raffaela Amatucci una Messa per quattro voci con orchestra che riuscì gradita al pubblico. Scrisse pel Teatro del Collegio l' operetta intitolata il *Sospetto Funesto* nel 1826, ed una seconda nell'anno appresso, *Il Delitto punito*, le quali eseguite dai suoi stessi compagni, ebbero entrambe felice successo. Poi per le musiche che il Collegio aveva obbligo di dare in alcune Chiese di Napoli scrisse un *Dixit Dominus* per quattro voci e tre Sinfonie

a grande orchestra. Invitato dall'impresario del Teatro Nuovo a comporre un'opera semiseria, questa ebbe il titolo *Il Carcere d'Ildegonda*, che ottenne buon incontro nel 1828. Continuando sempre ad essere alunno del Collegio, fu chiamato dall'impresario Domenico Barbaja a scrivere pel Teatro di S. Carlo un'opera in due atti, *Malvina*, che fu rappresentata nel gennajo del 1829. Il pubblico per incoraggiarlo non gli fu avaro di lodi e di plausi, anche perchè molto sperava nel di lui avvenire come compositore.

Nella biografia di Zingarelli accennammo come e perchè il vecchio maestro inviasse il suo allievo a Birmingham. Il Costa, benchè giovanissimo e quindi non ancora esperto per dirigere le importanti ed imponenti masse di quanti erano gli esecutori colà radunati, senza nè anche conoscere la lingua, col semplice suo ingegno per guida, seppe sì bene interpetrare la grave composizione del suo dotto maestro e trovarvi gli effetti di colorito, che ne risultò un'esecuzione sì finita ed un insieme sì perfetto, da riscuotere le dimostrazioni più entusiastiche di gradimento. Dopo Birmingham si decise a prendere stanza in Londra, e colà recatosi pubblicò varii pezzi per camera, fra i quali il quartetto *Ecco quel fiero istante*, composto espressamente per la Corte, che fu eseguito dalle celebri Pasta e Malibran, non che da Rubini e Tamburrini, ed ebbe successo di voga, che si prolungò per molti e moltissimi anni ne' concerti musicali che si davano in tutte le principali città della Francia, dell'Inghilterra e della Germania.

Il Costa, divulgatosi a poco a poco il suo valore artistico, e fattosi evidente per la perfetta esecuzione di Birmingham quanto valesse come direttore d'orchestra, venne da M. Laporte, impresario del Teatro Italiano detto della Regina, invitato ad assumerne la direzione ad onorevolissime condizioni, e diede non dubbie ma luminose pruove del suo ingegno e del suo valore nel condurre le più difficili esecuzioni musicali.

Nel 1837 volle riprendere la carriera di compositore teatrale, e per aver in ciò più probabilità di riuscita, pensò di recarsi a Parigi, ove scrisse per quel Teatro Italiano l'opera seria in tre atti *Malek-Adel*, eseguita dalla Giulia Grisi, dall' Albertazzi, da Rubini, Ivanoff, Tamburrini, Lablache. Pareri diversi trovo scritti intorno a questa musica, ma debbono tutti cedere al giudizio che contemporaneamente ne diede l'egregio maestro Cavalier Carafa in una lettera da lui diretta al maestro Carlo Conti e della quale fin d'allora io trassi copia. La lettera è la seguente:

« Mio caro ed amato Carlo,

« Mi brilla il cuore nel doverti annunziare il fortunatissimo esito della musica di Michelino, che si è data per « la prima volta sabato scorso 14 a questo Teatro Italiano. « I requisiti che hanno accompagnato il felice esito sono « stati: la bella e dotta musica (punto essenziale), la perfetta esecuzione dei cantanti (fortuna pei maestri), ed il « pubblico giusto e conoscitore. Lo spettacolo comincia con « una bella introduzione, dove Lablache in abito di Vescovo « Cristiano canta una cavatina piena di energia — Applausi — Segue un piccolo coro di donne con una graziosissima romanza della signora Albertazzi — Applausi — Dopo, « un coro di Arabi che precede la cavatina di Rubini — « Furore — Duetto fra Rubini e la Grisi — Così, così — Si è « trovato questo pezzo un po' troppo lungo e di non molto « effetto. Per testa del primo finale vi è un gran bel duetto « fra Ivanoff e Tamburrini, ed è stato applauditissimo. Un « largo assai ben fatto ed una stretta di un effetto esaltante chiudono il primo atto. L'assieme di questo primo atto « è stato trovato un po'freddo, a causa del libretto che non « offre alcuno interesse. Il secondo atto comincia con un coro « di congiurati ed aria di Tamburrini, ch'è stata assai applaudita. Siegue un gran bel duetto fra l'Albertazzi e Tamburrini che il pubblico ha fatto replicare. Dopo questo duetto viene una interessantissima preghiera della Grisi vestita

« da Monaca, a cui siegue subito un duetto fra lei e Rubini, e mentre quest'ultimo cerca di strapparle il giuramento di seguirlo, sopraggiunge Lablache, interrompendo il giuramento, pronunziando con un enfasi tutta sua: *Qual giuramento fai?...* Mio caro Carlo, l'interesse di questo punto di scena è da paragonarsi, per dartene un'idea, a quello del terzetto dell'*Esule di Roma* del Donizetti. Tutto contribuisce all'effetto di questo grandioso pezzo, ed il pubblico che difficilmente s'inganna, coi cantanti ha chiamato il compositore sul proscenio. Con questo terzetto finisce il secondo atto. Il terzo atto principia con un coro di Pellegrini, e siegue una gran scena ed aria della Grisi — Furore — Dopo, viene un'altra scena ed aria di Rubini, in mezzo della quale si ode un canto religioso con accompagnamento d'organo: la cabaletta di questo pezzo ha fatto rivoltare il teatro; gli urli e gli applausi del pubblico sono arrivati alle stelle, ed hanno domandato la replica, dopo la quale si è chiamato fuori il maestro, assieme alla Grisi e Lablache.

« Eccoti, mio caro Conti, l'esatto racconto dell'accaduto. Godine come me del trionfo del nostro Michelino, e non lasciare di voler bene il tuo amico — Michele Carafa. »

Dopo questa lettera, nè a me nè a niun altro convengono ulteriori commenti.

Ritornato in Londra, si dedicò interamente a musicare un dramma tratto dalla tragedia dello Schiller *Don Carlos*, sopra parole espressamente scritte a sua dimanda e premura dal chiarissimo poeta Leopoldo Tarantini. Le novità musicali, scrissero i giornali di quel tempo, il carattere drammatico, ed il colorito locale, facevano forse notevole difetto in questa musica, che non ha mai varcato le sponde del Tamigi; pur nondimeno, pel tempo che si eseguì in Londra piacque sempre, e venne giudicata dagl'intelligenti, se non nuova per l'invenzione e l'ispirazione, pure maestrevolmente elaborata e scritta.

Morto Laporte, M. Lumley subentrò come impresario, e dopo alcuni anni, quistioni essendo sorte fra Lumley e Costa, il fu Giuseppe Persiani profittò di quella opportunità per formare un nuovo Teatro Italiano a Covent Garden, che fu chiamato *Royal-Italian-Opera*, e destinò Costa con poteri assoluti alla direzione musicale. Nella lotta di questi due teatri la riputazione già stabilita del Costa si sviluppò in modo che fu universalmente proclamato celebre direttore d'orchestra.

Nel 1855 scrisse un grande oratorio, *Eli*, ed altro grandioso del pari ne compose, il *Naaman*, coronati ambidue della favorevole pubblica approvazione come opere degne di un gran maestro e dottamente scritte. Ed anche qui, per conciliare il dovere di storico esatto con la prudenza che mi sono imposta riguardo ai compositori viventi, mi limito a trascrivere l'esordio e la conclusione di un articolo riportato nella *Gazzetta Musicale* di Napoli anno IV, n. 38, 22 settembre 1855, sull'oratorio intitolato *Eli*.

« Birmingham, 29 agosto 1855.

« Nove anni or sono, in questo preciso giorno, un grande « evento aveva luogo in Birmingham, ed il Mondo Artistico-« Musicale veniva arricchito di un capolavoro. Intendo dire « del grand'oratorio *Elia*, che il celebre Mendelssohn aveva « espressamente composto pel *Festival* musicale di questa « città e s'era recato a dirigere in persona. Quest'oggi « un evento non meno importante compivasi nella città stes-« sa, nella medesima gran sala municipale dei concerti, in « simigliante occasione, ed allo scopo identico. Un nuovo « oratorio, intitolato *Eli*, composto dall'egregio e rinomato « maestro Michele Costa sopra parole in idioma inglese del « signor William Bartolomeo, veniva per la prima volta « eseguito dalla straordinaria ed imponente massa vocale e « strumentale che rende questo *Festival* il più grandioso « del mondo. L'assemblea radunatasi per assistere a que-« st'interessante avvenimento, componevasi di circa 1800

« persone. Tutte le principali notabilità letterarie ed arti-
« stiche, e molte nobili famiglie della più alta aristocrazia
« residente in Londra, accorsero a prendere parte a questa
« festa, che tale sotto ogni rapporto può chiamarsi. Il ri-
« cevimento fatto al nuovo lavoro del maestro Costa fu dav-
« vero trionfale, ed al certo nessun compositore potrebbe
« ambire a più grandi onori di quelli prodigatigli questa
« mane. Al suo primo presentarsi in orchestra, e pubblico
« ed artisti lo salutarono con fragorosi e prolungati applausi,
« che si ripeterono alla fine della prima parte dell'Oratorio
« ed al principio della seconda quand' egli ritornò al suo
« posto. Le dimostrazioni però ch' ebbero luogo dopo termi-
« nato interamente l' Oratorio, sono alla lettera indescrivi-
« bili. . . . . . Le signore sventolavano i loro fazzoletti, gli
« uomini agitavano i loro cappelli e gridavano a piena gola,
« in modo che l' eguale di rado si sente nei Teatri e non
« mai nelle sale de' concerti d' Inghilterra, in particolare
« trattandosi di musica sacra.

« L' orchestra ed il coro s' unirono unanimi all' uditorio
« con un entusiasmo senza pari, gli uni battendo gli archi
« sul rovescio dei violini, gli altri imitando il pubblico col-
« l' agitare all' aria i fazzoletti, i cappelli, le proprie parti
« della musica, ed acclamando il Costa senza risparmio dei
« polmoni, che pure avevano esercitati per tre ore intere.
« Costa era visibilmente confuso e commosso a tanto spon-
« tanea e romorosa ovazione, e questa giornata resterà me-
« morabile e gloriosa non soltanto nella sua biografia, ma
« ben anche nei fasti musicali dell' Inghilterra che non ri-
« cordano sinora alcuno esempio consimile. . . . . .
« . . . .

« Costa è il primo italiano, il quale senza temere la com-
« petenza formidabile d' un Haydn, d' un Mendelssohn, s' av-
« venturasse in tale scabroso arringo. Egli n' è uscito com-
« pletamente vittorioso, e l' immenso onore che gliene ri-
« donda è puranche onore e gloria nostra. Per amor nazio-

« nale ed artistico adunque dovrebbesi cercare ogni mezzo,
« onde in degno ed efficace modo venisse riprodotto anche fra
« noi questo tanto encomiato lavoro dell'esimio discepolo
« dello Zingarelli. A.... R.... »

Compose ancora una gran cantata intitolata *The Dream* (il Sogno) nel 1858 pel matrimonio della Principessa Reale d'Inghilterra col Principe Reale di Prussia; ed un'altra nel 1863 pel matrimonio del Principe di Galles con la Principessa Alessandra di Danimarca, intitolata *Ethelberga*.

Il Costa è tenuto in conto di ottimo accompagnatore al pianoforte: direttore inappuntabile dei famosi *Festivals* che si danno nel Palazzo di Cristallo in Londra ed in tutte le principali città dell'Inghilterra, come dei concerti di state a Corte ec. ec., è maestro di canto della Regina Vittoria, e lo fu del Principe Alberto mentre visse, come pure della Principessa Reale, ora Principessa Imperiale di Germania. Costa non solo ottenne cittadinanza inglese, ma la regina per ricompensarlo de' servizi resi e che rende tuttavia all'arte musicale, si degnò graziosamente conferirgli il grado di Cavaliere de' tre Regni Uniti, che gli dà un titolo di nobiltà, e ora chiamasi: Sir Michael Costa.

Nel 1867 in occasione della visita del Sultano in gran gala al Teatro di Covent Garden, Costa compose un Inno in sua lode. L'Imperatore Ottomano essendone rimasto molto compiaciuto, ne accettò la dedica, e lo decorò dell'ordine del Medjidiè.

Nel 1868 essendo stato chiamato a Stoccarda per dirigere il suo oratorio *Eli* che fu eseguito in presenza di tutta la famiglia Reale, il Re del Wirtemberg volle personalmente congratularsene e si degnò conferirgli l'Ordine Reale di Federico.

Nel 1869, essendo stato invitato dalla famiglia Reale di Prussia a recarsi a Berlino, compose un Inno espressamente per la nascita del Re (ora Imperatore di Germania), il quale dopo averlo fatto ripetere tre volte, si degnò gradirne la de-

dica, e gl'inviò lo stesso giorno, per mezzo del suo Ciambellano, l'ordine distinto dell'Aquila Rossa di 3° grado.

Costa ha pure altre decorazioni cavalleresche, che per brevità tralasciamo.

I. Composizioni di Michele Costa esistenti nell'archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Ildegonda*, melodramma semiserio in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1827.
2.° *Malvina*, dramma serio in due atti. Napoli Teatro San Carlo 1829.
3.° *Naaman*, oratorio in due parti, composto espressamente pel Festivale di Birmingham, 7 settembre 1864.

II. Altre mentovate nelle diverse Biografie.

1° Cantata scritta ed eseguita nel teatrino del Collegio, in onore del governatore dello stesso Cav. Francesco Saverio de Rogati 1825.— 2° *Il Sospetto funesto,* opera semiseria in due atti eseguita nel teatrino del Collegio dagli alunni dello stesso 1826.— 3° *Il Delitto Punito,* opera id. idem. Napoli 1827. — 4° *Malek-Adel*, opera seria in tre atti. Teatro Italiano in Parigi 1837.—5° *Eli*, oratorio in due parti, composto espressamente pel Festivale di Birmingham, 29 agosto 1855— 6° Messa per quattro voci con orchestra.— 7° *Dixit Dominus* per quattro voci.—8° *Ecco quel fiero istante*, quartetto per camera con accompagnamento di pianoforte. — 9° Quattro Ariette e due Notturni per quattro voci con accompagnamento di pianoforte.— 10° Tre Sinfonie a grande orchestra, una in *do* terza maggiore, altra in *re* terza maggiore, ed altra in *mi* bemolle terza maggiore.

GIUSEPPE CURCI

Non è soltanto una gran valentia come maestro compositore che può dare diritto ad un posto in questa nostra opera; ma anche tutte le altre specie di lavori e di fatiche che hanno contribuito a sostenere e divulgare la scuola musicale di Napoli. Se de' primi si fosse voluto esclusivamente parlare, si sarebbe dato in luce un libro, se non del tutto inutile, per certo superfluo, perchè del loro nome il mondo musicale è troppo pieno, e molti altri autori ne hanno già (almeno dei principali) diffusamente discorso. In fra i secondi merita essere annoverato Giuseppe Curci, che sebbene non siasi spinto molto innanzi come compositore teatrale, è da tenersi fra' migliori come maestro di canto, e della nostra scuola di canto sostenitore e promulgatore indefesso, e distinto autore di musica di chiesa.

Nacque Giuseppe da Angelo Curci di professione notajo e da Irene Cortese, in Barletta il 15 giugno 1808: ancor bambino mostrava inclinazione per la musica, sicchè da uno zio paterno, Leonardo Curci, ne apprese i principii. Il padre prima gli fece imparare la chitarra francese, e a 12 anni eseguiva pezzi del Carulli e del Giuliani e strimpellava sul pianoforte alcune sonatine del Pleyel. Divenuto giovinetto, mostrava più decisamente la sua vocazione per la bell'arte, tanto che determinò il padre a condurlo in Napoli per collocarlo nel Collegio di Musica, ove venne ammesso nell'anno 1823. Addetto alla scuola di Giovanni Furno per istudiare *partimenti ed armonia*, passò di poi in quella dello Zingarelli per imparare contropunto e composizione. Venuto Pietro Raimondi a maestro in Collegio nel 1825, ei volle sotto la di lui direzione, e coll'assenso dello Zingarelli, studiare anche la scuola che il Raimondi insegnava, quella cioè derivata

da Leonardo Leo (1). Indi apprese il canto sotto l' egregio Cavaliere Crescentini. Pieno d'ingegno e di buon volere, fece progressi notevoli, e presto scrisse una prima *Messa* per quattro voci ed orchestra sotto la direzione dello Zingarelli, eseguita nella chiesa di San Pietro a Majella il Sabato Santo del 1829. Avvenne che i suoi compagni di Collegio trovarono la Messa monotona e di poco effetto, e perciò lo persuasero d'introdurvi un pezzo alla *moda*, come essi dicevano. Il Curci accondiscese, e cedendo alle seduzioni, scrisse sulle parole *Domine Deus* un pezzo per voce di basso a tempo di valzer. La ciurma giovanile trovò che il pezzo intruso era bello: pure si temeva la presenza dello Zingarelli nell'esecuzione della *Messa;* perciò si convenne che se il maestro vi assistesse, la *Messa* si sarebbe eseguita come era fatta sotto la sua direzione, in contrario si sarebbe sostituito al vecchio il nuovo *Domine Deus*, come accadde, tosto che si furono assicurati che lo Zingarelli non era in Chiesa. Verso la metà del pezzo si vide sorgere una testa mezzo calva di sotto

(1) Quando il Curci trovavasi in Vienna, in una nostra corrispondenza, non ricordo a qual proposito, gli domandai ragione di quella bizzarria, o meglio della velleità ch' ebbe in quel primo tempo di apprendere anche dal Raimondi, quando aveva il vantaggio di essere diretto nei suoi studii di contropunto e composizione da un Zingarelli. Egli così risposemi:

« Io fui sempre l' indefesso allievo del nostro amato e venerato « padre Zingarelli. Ma quante cose strane non passano per la mente « dei giovani? Tra queste fu per me quella di volere studiare la « *fuga* sotto Raimondi, col beneplacito però di Zingarelli, che vi « acconsentì, senza adontarsene affatto. Però non mi dissi mai al- « lievo del Raimondi, ma volli conoscere un poco la sua scuola *tri-* « *ta*, giacchè questo gran *fughista* aveva nel suo cervello non so « che di nuovo, di originale, di strano, ma confuso, imbrogliato e « senza estetica. La sua maniera di mettere parti sopra parti e note « sopra note, m' indusse a dimandargli dei consigli: ei mi accolse « con benevolenza, e quindi divenni suo amico piuttosto che suo al- « lievo, non avendo mai lasciato di essere per interi dieci anni sco- « lare del nostro caro ed amato Zingarelli. »

l'orchestra, quasi per dimandare con viso corrucciato la ragione del sacrilegio commesso: costernazione generale ..... era appunto il temuto Direttore; ma che fare?... bisognava pur finire il malaugurato pezzo. Terminata la funzione, il Curci fu chiamato da Zingarelli nelle sue stanze: ove questi, fissandogli i suoi grandi occhi cerulei, con un sorriso che era in lui il segno della riprovazione, così l'apostrofò: —Siete voi cristiano?...— Sì signore, con voce tremula rispose il Curci.—Provatemelo!!—Allora l'altro cominciò a fare il segno della croce ec. ec.— Dio dell'anima mia! (era il suo intercalare) incalzando la domanda riprese il primo a dire — siete davvero voi buon cristiano?... e non sapete il *Pater*, il *Credo?*.... — Sì signore, sì signore, tutto io so, rispose subito il Curci, e cominciò a recitare il *Credo:* arrivato alle parole *et in Jesu Christo*, il vecchio maestro lo arrestò dicendo: — *E credete che Gesù Cristo stia ballando un valzer in cielo, come vi esprimete col vostro Domine Deus?* — La confusione del Curci fu al colmo, e non trovando parole convenienti a rispondergli e giustificarsi, prese commiato, baciandogli la mano, ed abbandonando quelle sue stanze tra la confusione e lo spavento. Per qualche tempo Zingarelli lo guardò alquanto in cagnesco; ma sovrabbondando in lui la bontà del cuore ed il bisogno di propagare tutti i segreti dell'arte ai suoi allievi, ricominciò a prendere seria cura degli avanzamenti di lui. Gli fece quindi scrivere una seconda *Messa* con un *Dixit Dominus* per quattro voci con orchestra, eseguiti nella chiesa di San Camillo de Lellis; un *Tantum Ergo* per tre voci con orchestra; una *Pastorale* per voce di basso con accompagnamento di orchestra; un *coro* per la festività di San Giovanni; e tre *sinfonie:* musiche tutte che eseguite nelle diverse Chiese di Napoli a vicenda colle composizioni di Bellini e di Ricci, rimaste nel repertorio delle musiche del Collegio, ebbero sempre felice incontro. Alla sua volta venne incaricato dal Direttore Zingarelli di scrivere l'operetta pel teatrino del Collegio, e fu nel Carnevale del 1832 che que-

sta si rappresentò sòtto il titolo *Un'ora di prigione*, con parole di Michele Paturzio. Questo primo lavoro teatrale, eseguito dai suoi compagni, ebbe successo, e tale che l'impresario del Teatro Nuovo signor Turchiarola lo invitò a scrivere l'anno appresso nel settembre del 1833 sul libretto del poeta Checcherini intitolato *Il Medico e la Morte.* Nel 1834 venne dall' impresario Domenico Barbaja impegnato a comporre per la quaresima di quell'anno un'opera pel Real Teatro del Fondo, con parole di Andrea Passaro, intitolata *I dodici Tabarri*: esecutori furono David, Ambrogi e Luzio. Come premio del bel successo ottenuto, Barbaja gli fece scrivere per la gala del 1.° gennajo 1835 la cantata per il San Carlo, *Ruggiero*, sopra parole di Dalbono, ed ebbe interpetri Duprez, Pedrazzi e Filippo Coletti. Non avendo ancora il Curci raggiunto gli anni voluti dai regolamenti per uscire dal Collegio, pretesero i Governatori che avesse composto una seconda operetta pel teatrino del luogo, e questa fu col titolo *Un Matrimonio conchiuso per le bugie*, con parole di Andrea Passaro: il successo di questa quinta produzione fu superiore alle altre che l'avevano preceduta, e se ne menò tanto grido, che la Regina Isabella mostrò desiderio di sentirla. Invitata dal Governo del Collegio, intervenne ad una rappresentazione, terminata la quale volle conoscere il giovine maestro, che contava allora 24 anni, e gli disse queste parole: « Io vi felicito per la graziosa operetta che avete « composta, che mi piace davvero: voi avete un bel talento: « continuate a studiare, e sarete un giorno distinto compo« sitore. » Poi rivoltasi a Zingarelli che glielo aveva presentato, gli prodigò i più grandi elogi, e gli manifestò i suoi sentiti ringraziamenti per l'assidua ed indefessa cura che egli poneva nell' insegnare l'arte ai suoi allievi. Zingarelli ringraziò la sovrana con un semplice abbassamento di testa: poi continuando la conversazione, fece cadere in acconcio che al Curci mancava davvero il tempo per terminare interamente e bene i suoi studii, perchè prossimo ad abbandonare il

Collegio per gli anni che stava per compiere, a seconda dei regolamenti. *Che ciò non succeda*, riprese a dire la Sovrana; *io gli farò accordare la grazia di poter restare altri tre anni in questo luogo*. E così rimase sino agli anni 27, in cui abbandonò per sempre questo soggiorno.

Immediatamente lasciò Napoli, e diresse i primi passi a Milano per proseguire la carriera che aveva sì bene inaugurata. Ivi conobbe ed avvicinò Donizetti, che in vero non gli fece buon viso; nè certo per rivalità di mestiere; egli era giunto troppo in alto, nè poteva mai temere il confronto di un giovine quasi esordiente; inoltre (e niuno il conosceva meglio di me) quel caro Donizetti era propenso pei giovani, e molto benevolo con quelli che animosi si slanciavano nella carriera teatrale. Dovette dunque esservi altro motivo: forse rivalità di cuore, non difficile ad avvenire tra i giovani... D'altra parte chi può legger mai sino in fondo agli uomini?... Il nostro Curci non trovò adito in quella città per iscrivere un'opera, e perciò mosse per Torino, ove prese subito impegno di comporre per quel Teatro d'Angennes nel 1837 *Il Proscritto*, che ebbe buon successo. Di ritorno a Milano, come punto centrale ove si recavano gli artisti compositori e cantanti appena disimpegnavano nelle altre città i loro obblighi, ebbe invito dall'impresario di Venezia signor Rubini di scrivere per l'apertura di quel Teatro Apollo l'opera il *Don Desiderio*, con libretto di Pietro Fontana, che ebbe pieno incontro; e per la Società Filarmonica *Camploy* scrisse *L'Uragano* con accompagnamento di due pianoforti, che anche piacque. In quella incantevole città, piena di poesia e di storiche rimembranze, il Curci, giovanissimo ancora, piuttosto bello della persona, di modi gentili e di facile conversare, prese lunga dimora, e forse a tenerlo rinchiuso in quelle care lagune non ebbero l'ultima parte le belle Veneziane, dallo spirito arguto e dal dolce favellare. Dopo un anno e più deliziosamente ed entusiasticamente trascorso tra le pittoresche gondole e gli arcadici amori, prese la risoluzione di la-

sciare Venezia, portando seco la stima che avevano di lui il famoso dilettante compositore signor Perucchini e l' ultimo dei musici, il celebre Velluti. Prese la via di Milano, ove appena arrivato fu sorpreso da fiera malattia che per sei mesi continui lo fece lottare tra la vita e la morte. Rimessosi finalmente, fu consigliato, anzichè di stabilirsi in Milano, di recarsi piuttosto a Vienna, ove ben diretto e ben raccomandato avrebbe fatto fortuna nella qualità di maestro di canto. Prima di lasciar Milano, nel 1840, compose quattro romanze per camera che dedicò al celebre Alessandro Rolla.

Arrivato nella metropoli dell' Austria, e preceduto da bella fama, ebbe occasione di conoscere la Contessa di Gallenberg, moglie del ben noto compositore di musica per balli, la quale dopo avere udito il Curci a cantare con quella sua simpatica voce baritonale, che tanto entusiasmo aveva destato nelle gentili Veneziane, la soave melodia *Io soffrii, soffrii tortura* della *Beatrice di Tenda*, gli prodigò i complimenti più lusinghieri, e lo assicurò in pari tempo di tutta la sua cooperazione per facilitargli la carriera in quella musicale città. Infatti, nel corso di poche settimane lo presentò al fiore della nobiltà Viennese, che a gara lo invitava chi per cantare nei saloni, chi per averlo a maestro, ed acclamato e ricercato da tutti divenne presto alla moda. Alla sua volta la padrona del suo albergo, detto *dell'Arciduca Carlo,* che anche mostrava interessarsi di lui, lo propose al signor Barone Ozezy, nobile signore di Pesth, per dare lezione alla sua figlia Eloisa, e rimasero talmente incantati del modo com'egli insegnava il canto, che lo trattavano, più che come maestro, quale intimo amico di casa. Più tardi dette lezione anche al figlio Bélier che aveva graziosa voce di baritono, e tutti e tre gli facevano le più lusinghiere offerte di andare a stabilirsi in Pesth, cosa che non accettò pel momento. Invitato da Pietro Micheletti lucchese, in quel tempo primo editore musicale italiano in Vienna, a comporre quattro *romanze* per camera, queste furono subito scritte e

pubblicate per le stampe, e vennero dal Curci dedicate alla Contessa Stalberg, figlia della Contessa Gallenberg, maritata in Hannover. La Marietta Brambilla, che molto grido in allora menava di se in Vienna, le cantò per la prima volta nella Corte con gran successo, e poi le ripeteva in tutti i concerti che dava sì pubblici che privati; onde vennero in tanta fama, che l'editore sopraddetto fece al maestro le più calde istanze per avere altri 16 pezzi di musica vocale per camera a vantaggiosissime condizioni, e tra questi rimasero degne di ammirazione *Le Quattro Stagioni*, che gli valsero il titolo di romanziere napoletano. La signora Contessa Gallenberg, la cui opinione in fatto di musica prevaleva sull'animo di tutti in Vienna, vedendo con segreta compiacenza il volo che aveva preso il suo protetto maestro nell'aulica città, lo propose al ministro Jelduiski onde farlo nominare *Direttore del canto* al Teatro Imperiale di Musica Italiana detto di Porta Carinzia, posto che era rimaso vacante per la morte del valente artista signor Ciccimarra. Fu di poi presentato a S. A. la Principessa russa nata Schuvaloff e maritata Ditrinchstein, la cui casa era il convegno dell'alta società. Questa nobilissima dama, quantunque molto innanzi negli anni, artista per natura, aveva l'anima sempre giovine, ed amava il bello ovunque lo trovasse. Il Curci incontrò la benevolenza di questa gran signora, che gli aprì la sua casa, e con l'alta sua protezione gli apportò immensi vantaggi; anzi volle pure che il Curci componesse un'opera per camera, che fu eseguita molte volte nel gran salone della principessa alla presenza della più distinta società di Vienna.

La principessa, un giorno che trovavasi a diporto nella sua villa di Baden presso Vienna, disse al Curci: *Voglio darvi una bella allieva, mio caro maestro: una nobile Polacca, la Contessina Jeride Laddinsky, che verrà qui, ed alla quale mi farò un piacere di presentarvi.* Il nostro Curci (tutto è destino in questo mondo!) aveva fatto la conoscenza di madamigella Emma Lebrun Robert, francese, amabile e gentile

creatura, di un'educazione finissima e di uno spirito elevato, che vide in casa Czacky ove andava a dare lezione, ed alla quale famiglia era stata raccomandata da Parigi quella del Lebrun Robert; ed in un viaggio intrapreso con questa famiglia nella Germania era divenuto amante riamato dell'Emma, l'aveva dimandata ed ottenuta in isposa e già n'era fidanzato. Presentato dalla Principessa Ditrinchstein alla Contessa Laddinsky, questa, dopo le solite cortesie d'uso, lo pregò di voler dare lezione alla figlia Zaida ch'era una perfezione di bellezza: il tipo della sua persona era singolare: dotata per di più di una simpatica voce di soprano, cantava benissimo solo le canzoni del suo paese, ma la musica italiana la cantava male. Il Curci accettò l'onorevole incarico d'istruirla, e si dette la massima premura di farla progredire. Non avesse mai accettato questo còmpito! Egli con l'animo ardente di artista seppe a stento serbarsi costante alla Lebrun, e dopo pochi mesi la bella Zaida col crucio nel cuore si allontanò da Vienna, ed il Curci profittando delle premurose e lusinghiere offerte che continuamente gli faceva la famiglia del Barone Ozezy, prese la via di Pesth.

Quivi venne ricevuto, come suol dirsi, a braccia aperte, ed in particolar modo dalla Baronessa, che nasceva dall'illustre prosapia dei Bereny, altiera come un'imperatrice, ma dolce come un angelo cogli artisti. Questa nobile donna lo prese a molto ben volere, lo ammise come intimo nella sua famiglia, lo presentò a quei grandi Magiari, che tutti gli prodigavano le stesse cortesie, sicchè in breve tempo ci potè divenire il maestro ricercato, amato com'era da tutti e rimunerato largamente. Quando la moglie, presa da paura per la rivoluzione di Ungheria, lo decise ad abbandonare Pesth per andare a Parigi, fu dispiacevolissima la separazione da quella nobile e patriarcale gente, che di tante sincere pruove di benevolenza e di vera affezione gli era stata prodiga in tutto il tempo che in mezzo a loro si era fermato. Nei due anni che si trattenne in Pesth per dar lezione di

canto, divenuta una sua specialità, scrisse dei pezzi sciolti per camera che piacevano tanto, e compose il *Piccolo Solfeggio* (Le Petit Solfège) (1) stampato in Ungheria e dopo ristampato in Francia ed in Inghilterra, tanto popolare ne fu il successo.

Abbandonata Pesth, visitò l' Alemagna, il Belgio, la Francia, e quindi si recò a Parigi, arrivando in questa vastissima città pochi giorni prima che scoppiasse la rivoluzione del 1848. Ivi adattandosi alle circostanze de'tempi, scrisse un *Inno di guerra*, eseguito con pubblico applauso nel Giardino d'Inverno. Concorse inoltre con molti altri maestri al Premio Nazionale del 1848, e scrisse un *Coro* senza accompagnamento. Il sig. Adam, egregio maestro destinato a giudicare del merito dei concorrenti e del valore delle loro composizioni, trovò tre sole di esse degne di ricompensa: il *Coro* di Curci, un pezzo di un Parigino suo allievo, ed un altro di un giovine Marsigliese. Adam per carità cittadina dette il premio al suo allievo Parigino, ed il giurì per secondarlo vi si uniformò. Consisteva questo premio in una medaglia di bronzo, che portava da una parte l'effigie della Francia e dall'altro v'era scritto: *Al Merito*. Dipoi il Curci fu nominato membro della Società di soccorso musicale. Scrisse negli otto anni che si trattenne in Parigi sino al 1856 una quantità di romanze, ed altra svariata musica per camera, non meno che l'opera buffa in due atti *Il Baccelliere*, sopra parole di M. Bigore, che non ottenne che la semplice udizione, e ciò per i torbidi tempi che allora correvano, nei quali gli animi esaltati erano rivolti più alla politica che ad ascoltar musica.

Invitato a recarsi in Manchester, colà scrisse il *Bel Canto*, opera scolastica dedicata a Mercadante (2), stampata e pub-

(1) Questo *Petit solfège* si forma dell'unione di tanti piccoli *solfeggi* scritti per una voce limitata, ed utilissimi per far progredire i ragazzini e le giovinette che cominciano a solfeggiare con accompagnamento figurato.

(2) Quest'opera del *Bel canto* è una raccolta di *solfeggi*, ove non

blicata in Londra dall'editore Wesfel e compagni. Quest'opera ebbe origine da questo, che trovandosi il Curci in Manchester alla direzione delle classi musicali vocali, ove si cantavano *Cori*, pezzi d'insieme e pezzi concertati in tre lingue differenti, e più ancora esercizii di canto, egli credette comporre all'uopo la sopraddetta opera per ottenere con tal metodo più felici e più pronti risultati dal suo insegnamento. L'editore Wesfel, che trovavasi in Manchester, volle farne l'acquisto, e poi la pubblicò per le stampe in Londra. Fu anche per quelle classi che armonizzò per tre voci l'*Ave Maria* di Schubert, come pure l'*Erlköning*, la *Nonna* ed il *Wanderer* dello stesso autore, senza alterare in nulla gli accompagnamenti che lo Schubert avea posto al semplice pianoforte, e da questi stessi accompagnamenti traendo l'armonia vocale unita al canto principale dell'autore: di modo che la felice idea che ebbe il Curci di armonizzar questi componimenti, fu una grande novità, e nuovo l'effetto che produsse.

Dopo tanto peregrinare, il padre del nostro Curci ottagenario desiderava di rivederlo ed abbracciarlo. Appena manifestato questo suo desiderio al figlio, questi lasciò tutto e si mise in viaggio per Barletta; ove saputosi il suo ritorno, venne da quel Municipio disposto che fosse ricevuto entusiasticamente. Un corteo di carrozze e bande musicali gli andò incontro, e fece veramente entrata trionfale in quel paese che lo vide nascere, l'educò bambino, ed ora il vedeva ritornare adulto, carico di onori e con un bel posto nell'arte. Chi nella qualità d'Intendente dirigeva le sorti di quella Provincia nel 1856 era il Cav. Mandarini, uomo istruito, che sentendo con quale entusiasmo venisse ricevuto ed acclamato il Curci nella sua patria, volle personalmente conoscerlo e l'invitò a recarsi in Bari. Il nostro maestro, di

è scopo principale la parte meccanica, ma l'estetica. In essa, lungi dal trovare *agilità, lezioni di trilli* ed altre cose che compongono i soliti *solfeggi*, trovansi solamente *canti larghi, armoniosi* e con accompagnamento all'uopo.

modi squisiti e dignitoso nel portamento, incontrò tanto nell'animo di quel funzionario, che fu prima da lui nominato direttore di quel Teatro Piccinni, e poi si ordinò a quella Commissione teatrale che lo scritturasse per comporre la cantata che doveasi eseguire per festeggiare la nascita di Ferdinando II, soggiungendosi che si desiderava un soggetto storico. Chiamato all'uopo il valente giovane poeta signor Francesco Rubino, questi propose per argomento della cantata *Alfonso d'Aragona in Napoli*, che incontrò il gradimento generale. Il libretto riuscì soddisfacentissimo al maestro e pel suo concetto e per i bellissimi versi, che con facilità vestì di spontanea musica, la quale nelle pruove produceva grande effetto. Intanto si pensò dall'autorità di mandare il libretto in Napoli per l' approvazione: ma chi il crederebbe?.... L' Areopago di qui scrisse all' Intendente in questi termini: « Fate co-« noscere al maestro Curci ed al poeta Rubino che non « vi è niente a ridire sul poema scritto e musicato *Alfonso « d' Aragona in Napoli*; ma per ragioni di stato l' ese-« cuzione non può aver luogo; perchè siccome nella fine « del dramma gli Aragonesi cacciano via gli Angioini, il Go-« verno del Re (sono le testuali parole della Ministeriale) « ha creduto nell'alta sua prudenza non permettere la rap-« presentazione di un tal fatto sulle scene, piuttosto che ri-« cordare dopo tanti secoli alla Francia l' umiliazione della « disfatta. » E così si credè sopprimere un rilevantissimo fatto storico, senza ricordarsi che la storia non può cancellarsi, e che tutte le novità che in ogni tempo sono sorte e tuttavia sorgono per tentare di farne dimenticare alcuni avvenimenti, non fanno che metterli in maggiore evidenza.

In appresso si ordinò che si facesse scrivere un *Inno* in lode del Re, coll'ingiunzione di parlare di prosperità, di commercio, di strade ferrate e cose simili, in sostanza scrivere di quelle tali parole che si dicono a tutti i Sovrani nel momento che regnano, e che si possono adattare ad ognuno cambiando il nome dell'indirizzo. Il Rubino si rifiutò di far-

lo, e fu un certo Petroni che fornì al Curci la poesia. Questi fu felice nella sua composizione, ed incontrò talmente il pubblico favore, che l'Inno rimase nella memoria di tutti come musica popolare; tanto che allorquando Ferdinando II mosse per Bari nel 1858 e colà fermossi alquanti giorni, tutte le sere dalle masse popolari unite a tutti i dilettanti Baresi dei due sessi si eseguiva questo *Inno* avanti al palazzo dell'Intendente ove risedeva il Re, che sempre più si compiaceva a riudirlo.

Dopo essersi il Curci fermato un anno a Bari a dirigere quel Teatro Piccinni, chiamato dalle cure della famiglia fu obbligato a ripatriare, ed in Barletta continuò ad esercitare l'arte di maestro di musica. Fu in quel frattempo che si aprirono diversi istituti d'istruzione letteraria; e pregato da quel Municipio perchè desse in uno di essi lezioni di lingua francese, vi acconsentì, se non altro per riposarsi delle fatiche durate nella gioventù, e non potendo più prestare all'arte sua prediletta il forte culto che le si doveva.

Nella quale tranquilla occupazione, egli che si era come ritirato dal mondo, avrebbe potuto dirsi in un certo modo felice, se la sventura non fosse venuta a colpirlo. La sua amata moglie, presa da lunga e crudele malattia, divenne demente e finì col perdere la vita: il suo dolore si accrebbe immensamente, quando nello spazio di due ore cessò di vivere anche la sua prima figlia Irene, cui non tardarono a seguire nel sepolcro altresì la piccola sorella Maria ed il primogenito Angelo. Il solo figlio Roberto sopravvivente, se non riesce a compensarlo di tutti questi dolori, almeno cerca di rendergli sopportabili gli ultimi anni suoi, dopo tante sventure ch'egli seppe sopportare con quella rassegnazione che donano la Religione, la tranquillità della coscienza e l'intemerata vita. D'allora in poi, le poche ore che l'esercizio della sua professione e le occupazioni del suo Ginnasio gli lasciano libere, ritirato nella sua solitudine, come per alleviare le pene e riconcentrare lo spirito più alle celesti che alle

mondane meditazioni, egli ha pensato dedicarle alla composizione di musiche sacre, che noi riporteremo in fine nella seconda categoria. L'ultima di queste ch'è a nostra conoscenza è un *Christus* e *Miserere*. L'autografo di siffatto componimento a mia istanza e premura ci promise di donarlo a questa biblioteca musicale, e mi partecipò avere scritto sul frontespizio queste parole: « Al mio caro e vecchio amico « Francesco Florimo, per collocarlo nell'Archivio Musicale « del Collegio, ove io fui gratuitamente educato nell'arte. « Debole omaggio di gratitudine. GIUSEPPE CURCI. » E la sua lettera di partecipazione finiva così: « Conservo ancora « l'autografo della mia opera il *Proscritto*. Se tu credi po- « tesse trovare modesto posticino nel tuo archivio, avvisamelo, chè te lo manderò subito — GIUSEPPE CURCI. » Io accettai il dono, e lo attendo insieme al *Miserere* per registrarli nel Catalogo.

Composizioni di Giuseppe Curci che si conservano nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Un'Ora di Prigione*, opera buffa in due atti. Teatro del Collegio 1833.
2.° *I Dodici Tabarri*, opera semiseria in due atti. Fondo 1834.
3.° *Ruggiero*, cantata, atto unico. San Carlo 1835.
4.° *Un matrimonio conchiuso dalle bugie*. Teatro del Collegio 1838.
5.° *Dixit Dominus* per quattro voci e grand'orchestra, in *fa* terza maggiore.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Messa* in *mi* bemolle terza maggiore per quattro voci con orchestra 1847.—2° Altra in *sol* terza minore per tre voci con organo e quartetto 1856.— 3° Altra in *re* terza minore per tre voci senza interruzione con organo 1856.—4° Altra in *sol* terza minore per tre voci con organo 1857. — 5° Altra in *re* terza minore per tre voci e

grande orchestra 1857.—6° Altra in *fa* terza maggiore per tre voci e grande orchestra 1859.—7° *Messa Funebre* in *do* terza minore per tre voci e grande orchestra 1870. — 8° *Dixit Dominus* in *fa* terza maggiore per tre voci e grande orchestra 1858.—9° Altro in *do* terza maggiore per tre voci con organo scritto per le monache di S. Lucia di Barletta 1860. — 10° Altro in *si* bemolle terza maggiore per tre voci con organo 1871.—11° *Credo* in *si* terza maggiore per tre voci e grande orchestra 1857.— 12° *Magnificat* in *si* bemolle terza maggiore per tre voci e grande orchestra 1858. — 13° Altro in *sol* terza maggiore per tre voci con organo scritto per le monache di S. Lucia in Barletta 1866.— 14° Altro in *do* terza maggiore per tre voci con organo 1871.—15° *Veni Sponsa Christi* per tre voci anche con organo, e quattro sonate per organo 1866 scritte per le monache di S. Lucia di Barletta 1858. — 16° *Ave maris stella* in *la* terza maggiore per voce di tenore solo, con cori, campana obbligata e grande orchestra 1858.—17° Altra in *fa* terza maggiore per voce di tenore con organo 1871. — 18° Numero 30 *Tantum ergo* per voce di tenore, basso, a due voci ed a tre voci con accompagnamento d' organo scritti in diverse epoche. — 19° *Litania* per tre voci con organo scritta per la Chiesa dei Teatini in Barletta 1857. — 20° Altra per tre voci con organo scritta per la Cattedrale di S. Maria di Barletta 1858. — 21. Altra per tre voci con organo per la Chiesa di S. Giovanni di Dio (idem) 1867. — 22° Altra di *Passione* per tre voci con organo per i Teatini 1869. — 23° *Sacrum Convivium* in *sol* terza minore per tre voci con organo 1857. — 24° Tre altri *Sacrum Convivium* per tre voci con organo 1859. — 25° Altro in *si* bemolle terza maggiore per tre voci con organo 1870. — 26° Inno Pastorale per tre voci con organo scritto per la Chiesa del Santo Sepolcro in Barletta 1859. — 27° Altro scritto pei Teatini di Barletta 1859. — 28° Altro idem 1860. — 29° Altro per tre voci con organo per le Sacre Spine, scritto pei Teatini di Barletta 1860. — 30° Altro idem per S. Vincenzo Ferreri per tre voci con organo 1863. — 31° *Salve Regina* per tenore solo, coro e grande orchestra in *la* bemolle terza maggiore 1858. — 32° *Introito* per la *Messa* del Giovedì Santo per tre voci con grande orchestra 1859.— 33° *Christus* e *Miserere* in *sol* terza minore per tre voci con orchestra 1859. — 34° Altro per tre voci alla palestrina 1862. — 35° Altro per tre voci bianche con organo scritto per le monache di S. Chiara in Barletta 1868. — 36° *Tre Canti* pel Venerdì Santo scritti per le monache di S. Ruggiero in Barletta 1864 —37° *Passio* scritto per la Chiesa del Santo Sepolcro in Barletta 1864.

FEDERICO RICCI (1)

Quattro anni dopo il fratello Luigi, nacque in Napoli nel 1809 Federico Ricci, che dalla tenera età educato nei rudimenti della musica, venne anche quattro anni dopo il fratello ammesso come alunno nel Real Collegio di San Sebastiano. Dotati entrambi di un' anima eminentemente musicale, collo spirito vivo e facile, l' intelligenza non faceva loro difetto per apprendere con facilità le più astruse lezioni, tanto più che avevano in loro quello che l' arte non può dare, cioè l' inestimabile istinto della melodia. Destinato il giovinetto Federico dal Direttore della Musica alla scuola di Furno per apprendere *Partimenti* ed *Armonia sonata*, ad un punto determinato che il maestro credè opportuno, l' alunno passò alla scuola di contropunto, e presentato allo Zingarelli, questi l'accolse tra i suoi discepoli. Venuti Pietro Raimondi e Francesco Ruggi ad occupare il posto rimasto vacante per la morte di Giacomo Tritto, lo Zingarelli volle in parte sgravarsi dell' istruzione dei suoi discepoli, cedendo alcuni di essi estratti a sorte ai maestri nuovi venuti. Fra questi Federico Ricci toccò al Raimondi, sotto la cui direzione continuò e finì i suoi studii. Raimondi, arido come compositore e pedante come istitutore, non lasciava perciò di essere un dotto contropuntista e coscienzioso insegnante. Le dottrine che aveva appreso dalle scuole di Leo, Sala e Giacomo Tritto, si diede a tutt'uomo ad insegnarle al Ricci, che, come il Raimondi ripeteva,

(1) Ho creduto non poter far di meglio nella presente biografia, che andare sulle orme tracciate dall' erudito signor de Villars nelle notizie pubblicate a Parigi nel 1866 riguardo a questo compositore ed alle sue opere: notizie sulla cui verità non vi è da muover dubbio, perchè l' autore era amicissimo del Ricci, ed è a supporsi essere state da costui ispirate o suggerite.

mostrava la più grande attitudine ad apprenderle. Ricci, che non perdeva il suo tempo, quando fu in grado di avere la promozione che in Collegio si accordava ai giovani studiosi, ricevette da Bellini, che allora era primo tra gli alunni, il brevetto di maestrino, e a datare da quel tempo una reciproca amicizia e stima fu stabilita tra loro, la quale crebbe a dismisura cogli anni, a tale che divenuti adulti e figurando entrambi da maestri nel mondo musicale, l'uno elogiava l'altro e viceversa. Avvenuta la morte del Bellini, non cessò il Ricci, come tuttora lo dimostra, di avere vera predilezione per la musica di lui. Bellini durante la breve sua vita non fu insensibile all' amicizia che il giovine Federico gli mostrava. Cominciò il Ricci a dare pruove del suo ingegno, componendo, come si praticava nei Conservatorii di Napoli, prima qualche sinfonia, poi dei pezzi staccati di musica sacra, ed in ultimo una *Messa* per quattro voci ed orchestra che con successo venne eseguita dai suoi compagni e da lui diretta in diverse chiese di Napoli. Quando il fratello Luigi dovette recarsi a Roma, fu ben dolorosa per Federico la separazione, poichè quantunque bene avanti nella composizione, non avea però finito il tempo voluto dai regolamenti del Collegio, e dovea restare, ancorchè provetto alunno, sino agli anni 22. Col vivo desiderio di rivedere il fratello, dopo qualche tempo trascorso dimandò Federico un mese di licenza, ed avendolo ottenuto, eccolo già sulla via di Roma anelante di abbracciare il suo Luigi. Chi può descrivere il contento che provarono questi due invidiabili caratteri, tipi di franchezza, lealtà ed espansione di cuore, nel trovarsi insieme?.... Di fatto congiunti, come moralmente non erano stati mai divisi, perchè dominati sempre dalla stessa volontà, dai medesimi sentimenti, dalla stessa maniera di vedere e di sentire, erano sì forti i legami che li univano fin dai primi anni e sì calde le loro affezioni, che rappresentavano, come si dice comunemente, un'anima sola in due corpi separati. Tale rara intimità fece sì che con più ragione venivano da per tutto

chiamati *gl'indivisibili*, e questa comunanza d'idee, di gusto, di principii, di vita e d'interesse durò, come è detto nella biografia di Luigi, sino al tempo che questi contrasse matrimonio. Un mese passa colla rapidità del fulmine quando si è giovane e felice. Federico non si sentiva la forza di separarsi una seconda volta dal fratello, e perciò decise che fosse meglio affrontare la collera di quei reggitori di San Pietro a Majella, che con gran premura dimandavano il suo sollecito ritorno, perchè a malincuore soffrivano di perdere per altri due anni un maestrino del suo valore e di tanta utilità pel Collegio. Ma Federico eludendo le leggi del luogo, rispose adducendo buone e cattive ragioni, e la più forte tra le altre fu quella della già presa risoluzione di non voler più ritornare.

Stabilitosi in Roma, il che avvenne nell'anno 1829, continuò con fervore i suoi studii, coadiuvato dai lumi, da'suggerimenti che poteva a lui insinuare il fratello, che come di opposto carattere non mancava di trovarsi spesso con lui in contraddizione: fatto che l'esperienza ha insegnato servir di cemento all'unione ed all'amicizia, sempre che nel fondo del cuore si nutra sincero e virtuoso affetto. Luigi era, come è detto altrove, vivo, allegro, col sorriso nel cuore e sulle labbra; Federico riflessivo, serio, pensieroso. E pure col volger degli anni un perfetto cambiamento si operò in essi: l'allegria divenne il patrimonio di Federico, e la tristezza s'impossessò di Luigi, che come più andava avanti negli anni, si annoiava di tutto e senza ragione si attristava di tutto: allora Federico, in cui il riso e la gioja quasi oltrepassavano i limiti, si studiava di confortare il fratello e di rilevare il suo spirito ed il suo coraggio abbattuto, cercando di ridonargli la sua prima ilarità, quella naturale leggera noncuranza, e la contentezza della prima gioventù; ciò per altro non era facile cosa, e doveva essere piuttosto l'opera del tempo e delle distrazioni che pure cercava di procurargli (1).

(1) Fu in questo anno 1829 che Federico Ricci conobbe ed avvicinò Orazio Vernet, allora Direttore della scuola di belle arti in

Federico compose da prima in collaborazione col fratello nella primavera del 1835 pel Teatro del Fondo in Napoli l'opera buffa in due atti il *Colonnello*, ch'ebbe felicissimo successo (1); e dopo volle con fondata ragione farsi un nome indipendente da quello del fratello, sotto l'egida del quale era entrato nella carriera artistica di compositore, e da sè solo scrisse *Monsieur des Chalumeaux*, opera buffa in due atti rap-

Roma. Tutta l'aristocrazia dell'intelligenza pareva che si desse convegno in casa del grande artista per rendere più splendide le serali riunioni, nelle quali il nostro maestro apportava il tributo che credeva migliore, cantando egli stesso le melodiose sue composizioni, veri fiori di eleganza e di buon gusto. Una sera in cui si sentiva più ispirato, vi manifestò tanto ardore e forza di espressione, che pareva trasparisse in quella imponente e fiera sua fisonomia un caldo riflesso del cielo di Napoli. Quelli che l'ascoltavano non sapevano contenersi dall'applaudirlo. Vernet medesimo ne fu trasportato, e fissandolo a lungo come in un'estasi, parve trasfondersi nell'animo del compositore. Qualche giorno dopo i due artisti s'incontrarono, ed il Vernet fattoglisi presso così gli discorse: — Che mi direste, caro maestro, se vi annunciassi che mi sono servito del vostro volto espressivo e della vostra testa caratteristica per un quadro cui sto lavorando?.... L'altra sera voi mi rimaneste scolpito in mente, tanto che ho dovuto consegnarvi sulla tela: venite meco e ditemi se ci sono riuscito. — E il soggetto? chiese il Ricci; ma l'altro sorrise e volle lasciargliene la piena sorpresa. Infatti, quale fu lo stupore del maestro, allorchè varcando la soglia dello studio del gran pittore, si riconobbe effigiato nella meravigliosa figura dell'Oloferne?... Egli strinse commosso la mano al Vernet e lo riconobbe genio.—Ma qual era l'avvenente donna raffigurata nella seducente Ebrea dal nobile portamento, dallo sguardo severo e risoluto, dalla fisonomia espressiva, insomma nella biblica Giuditta?.... Era colei che doveva più tardi associare il suo nome a quello del più grande dei grandi maestri, Gioacchino Rossini, e divenire di lui indivisibile e dolce compagna: missione che se dapprima fu invidiabile, le apportò poi sventuratamente il più grande dei dolori, quello di chiudergli gli occhi, quando il sommo lasciò questa terra.

(1) Se questa musica ed alcune altre di quelle che in appresso si menzioneranno si trovano riportate in modo diverso da ciò che in altre biografie si legge, è perchè migliori indagini hanno così consigliato.

presentata in giugno dello stesso anno al Teatro San Benedetto in Venezia. Questo esperimento ebbe i più felici risultati e fece bene pronosticare del suo avvenire. Nel Carnevale del 1836 scrisse di bel nuovo in collaborazione col fratello anche pel Teatro del Fondo l'opera buffa in due atti *Il Disertore per Amore*, e non il *Disertore Svizzero*, come erroneamente scrisse M. Fétis, la quale parimenti incontrò il favore del pubblico. Di poi compose da sè solo pel Teatro grande di Trieste nel Carnevale del 1837 il melodramma semiserio con poesia di Gaetano Rossi *Le Prigioni di Edimburgo*, ch'ebbe successo splendidissimo, e venne poi rappresentato in tutti i Teatri d'Italia. Un'elegante ed incantevole *barcarola* nel primo atto, *Sulla poppa del mio brick*, divenne rapidamente popolare pel suo brio, per la freschezza della melodia e per la forza di espressione nel dipingere il carattere, la gajezza e la felicità di un marinaro quando trovasi sulla sua nave, ch'è tutto il suo mondo. La più felice ispirazione è il pregio di questa musica, fina, elegante e piena di gusto e di affetto. Furono gli esecutori la Gabussi, oggi moglie all'egregio de Bassini, la spagnuola Giuseppina Armenia Bonfigli, e Scheggi. Nelle pruove la Gabussi, a cui era affidata la parte della Pazza, n'era poco o per meglio dire niente contenta, e mostrava di aver gelosia della rivale, che mai però ha potuto eguagliarla nell'arte. La discordia tra quelle due cantanti ne ricorda una simile avvenuta tra la Ronzi de Begnis e la Boccabadati quando in San Carlo rappresentarono i *Capuleti e Montecchi* nel 1831. Bellini che di passaggio vi si trovò, fu quegli che fece aprire le braccia di *Giulietta* al suo *Romeo*. Federico Ricci fu obbligato d'imitare l'esempio del suo antico camerata, e per calmare l'irritazione ricorse al mezzo più facile e sicuro a raddolcire qualunque ira di donna, lodarla cioè e chiamarla bella! Alla pruova generale il compositore si avvicinò all'irritata Gabussi, e con quel suo fare allegro e scherzevole, le sciorinò queste amabili e seducenti parole: *Che grandi e begli occhi avete, carina mia!..*

La Gabussi, a cui lo spirito non fece mai difetto, con quella sua ingenua vivacità risposegli: *Se essi potessero cambiarsi in fulmini, sareste già incenerito*. L'opera eccitò il più grande entusiasmo: la cantante, prima mal contenta, ebbe trionfo compiuto sopra tutti: il risentimento si cambiò in una grande amicizia: si strinsero affettuosamente la mano e la pace fu fatta. Oh! le donne! che esseri perfetti ed imperfetti esse sono!....

Due anni dopo il gran successo delle *Prigioni di Edimburgo* scrisse Federico Ricci nel 1839 per la Scala di Milano l'opera seria *Un Duello sotto Richelieu*, ch' ebbe non altro che un semplice successo di stima, meno un solo duetto tra soprano e baritono di grande effetto, che piacque molto (1). Nella quaresima del 1841 compose pel Teatro della Pergola di Firenze *Michelangelo e Rolla*, che ebbe felice incontro: ed in ispecie il terzo atto (propriamente quello della morte di Rolla), che è un pezzo da fare onore a qualunque compositore. Quest'opera fu cantata dall'egregia signora Giuseppina Strepponi, alla quale Verdi più tardi ha dato il suo gran nome, da Sebastiano Ronconi e dal Moriani. A quest'ultimo l'opera è dedicata, e con questa, divenuta poi la sua favorita, egli trionfò in Bergamo, Venezia, Milano, Ravenna, Dresda, Madrid; e per allusione ad una specialità, ove si mostrava senza eguali, il Moriani venne detto il Tenore *della bella morte* (2). Fu

(1) In questo stesso anno e nella stessa Milano un novello astro apparve sull' orizzonte musicale, che in breve doveva riempire il mondo del suo nome: Giuseppe Verdi scrisse l'opera *Oberto conte di San Bonifacio*.

(2) Mi racconta un amico che conobbe da vicino il Moriani, che era un vero piacere il sentire pochi anni fa questo modesto quanto valente cantante raccontare la riuscita del *Michelangelo e Rolla* in Venezia dovuta al suo merito principalmente. « Non valevo gran cosa (diceva presso a poco così), ma è un fatto che dopo di me quell'opera non fu più rappresentata in Venezia. Questo è segno che, sebbene io stessi sulla scena come un mestolone, ebbi l' abilità di commuovere straordinariamente i lepidi veneziani e le sensibilissime veneziane. »

questo 1841 pel maestro Ricci anno fortunatissimo; chè scrisse per la Scala sopra parole di Giacomo Sacchèro *Corrado d'Altamura*, una delle sue più belle produzioni, la quale pure gran successo ottenne, non solo nei Teatri d'Italia, ma benanche in Parigi, ove qualche anno dopo la rappresentarono la Giulia Grisi, la Brambilla, Mario e Ronconi.

Per le nozze di S. A. R. Vittorio Emmanuele con l'arciduchessa d'Austria compose nel 1842 una cantata, *La Felicità*, sopra bellissime parole del Romani, che ebbe gran successo in Genova, poichè dal Municipio di quella città aveva avuto la commissione di scriverla, e quivi si eseguì nel Teatro *Carlo Felice* messo in gran gala per la fausta circostanza, in presenza di tutta la Corte e con grande affluenza di spettatori, accorsi da per ogni dove per vedere i novelli sposi. Tutto riuscì brillantemente, e la cantata oltremodo piacque alla moltitudine, ed alla Corte in particolare. Più tardi il Re Carlo Alberto, in una gran festa data al suo palazzo in Genova, domandò che un'altra cantata fosse composta dal Ricci sopra parole dell'illustre genovese Marchese di Negro. Ben volentieri condiscese il maestro, ed in pochi giorni musicò i versi del di Negro. Immediatamente la cantata si mise in concerto, e presto si arrivò al così detto concerto generale; ma terminato che fu, il grande scudiere di S. M., il Conte di Salluzzo, si avvicinò al Ricci per complimentarlo in nome del Re, e nel tempo stesso gli espresse il desiderio che la Maestà Sua aveva manifestato di vedere durante tutta la rappresentazione un gran getto d'acqua sulla scena. Il maestro, che a tale annunzio provò la più dispiacevole sorpresa, sommessamente fece osservare al Conte che il getto di acqua produceva grande strepito, e ch'era impossibile sentire la musica con questo accompagnamento di nuovo genere. Il Salluzzo rispose con la freddezza di vero cortigiano, che il Sovrano amava molto vedere zampillare le acque sulle scene, e perciò bisognava obbedire e non fare inutili osservazioni. La gran fontana venne immediatamente

ordinata e riuscì di un sorprendente effetto. Il Re non era un dilettante fino di musica; il gusto, che pur diceva d'avere per questa divina arte, forse non era il maggior dei pregi suoi, ed in questo somigliava alquanto a Napoleone III, il quale diceva un giorno a suo cugino il Duca d'Hamilton (che a me lo ripetè), che egli detestava cordialmente la musica, perchè questa gli pareva come un rumore poco meno spiacevole di tutti gli altri, il che però non gl'impediva di mostrarsene in pubblico entusiasta, ed ammiratore di coloro che la professavano. Così non pensava però Federico II di Prussia, grande amatore della musica ed esimio sonatore di flauto; nè Napoleone I, che si commoveva ai lamenti che l'infelice *Romeo* faceva sulla tomba di *Giulietta*, e si deliziava sentendo le tante volte ripetere quelle tali *Cantatrici Villane*.... Ma ritornando alla cantata, il Ricci che amava di far sentire la sua musica alla Corte che la comprendeva e la gustava più del suo Sovrano, onde evitare il rumore che lo scroscio delle acque naturalmente produceva, pensò di farle cadere in un gran bacino foderato di grosse spugne. La fontana gettava superba le sue acque, che l'astuzia del maestro, pur compiacendo al Re, aveva fatto divenir mute.

Nel novembre del 1842 compose per la Scala di Milano l'opera *Vallombra*, ch'ebbe poco incontro, o modesto risultato, come dice Romani nelle cronologie della Scala, perchè il gran successo di quella stagione fu per *I Lombardi alla prima Crociata* del maestro Verdi, come per l'anno avanti era stato pel *Nabucco* che aveva eccitato un entusiasmo indicibile. Il poco noto autore del *Conte di San Bonifacio* erasi alto levato, e già additava con la terza e quarta sua produzione il sublime seggio che doveva occupare e la gloriosa via che doveva percorrere.

Nel 1843 Federico Ricci si recò in Parigi, ove da personaggi di alta distinzione venne presentato alla signora Contessa Merlin, che lo ricevè coi più squisiti modi di cortesia e gentilezza, come in tempi anteriori aveva ospitato Rossi-

ni, Bellini e Donizetti. Alla sua volta il nostro Ricci, in quella casa musicale per eccellenza, si fece ammirare come compositore e come cantante, e con una non bella voce (una voce da vero maestro di cappella come suol dirsi), col prestigio dell'arte che eminentemente possedeva e dell'intelligenza, cantando le sue composizioni ne traeva il più grande effetto. Una sera principalmente, presso la citata Contessa aveva talmente messo in brio l'uditorio, che Lablache, ivi presente, pregato a cantare qualcheduna delle sue belle e predilette canzoni napolitane, rispose: « Dopo quelle « sì affascinanti del Ricci che avete inteso, nulla potrà « più produrre qualche effetto. » Belle parole, che onorano il grande artista che le ha pronunziate, ed il Ricci che n'era ben meritevole. Egli tenne fermo a non voler cantare, e Ricci venne pregato di sedersi di bel nuovo al pianoforte. Rivide Orazio Vernet, allora di ritorno dalla Russia, e che ricordandosi delle belle serate trascorse in Roma, volle rinnovellarle in Parigi, ed il nostro maestro non si stancava mai di ripetere quelle incantevoli melodie composte nel tempo della sua prima giovinezza e che tanto avevano entusiasmato il Vernet, giovine anch'egli allora (1). M. Fétis non parla punto nella Biografia dei musicisti di questo viaggio a Parigi: invece scrive che il Ricci è stato in Lisbona ed in Madrid, ove le sue opere è vero che vennero rappresentate con successo, ma non furono dirette da lui, che non visitò mai quelle capitali.

Nel Carnevale del 1844 lo rivide Trieste con una novella

(1) Il De Villars nel descrivere quale reciprocanza di affetti vi fosse tra questi due artisti, così scrive: « Horace Vernet a toujours « conservé sa bienveillance et son amitié pour le compositeur. En « 1834, le revoyant à Rome, il peignit à l'huile le portrait du mu-« sicien et lui en fit hommage. Ricci le conserve réligieusement. « C'est pour lui la marque d'une amitié illustre; c'est, en même « temps, un souvenir du temps heureux de la jeunesse.... *irrepara-« bile tempus!* »

produzione in tre atti, *Isabella dei Medici*, rappresentata con poco successo in quel Teatro Grande. In collaborazione col fratello Luigi scrisse dopo pel Teatro d'Angennes in Torino l'opera buffa in due atti *L'Amante di richiamo*, soggetto tratto dalla *Zoè* di Scribe: rappresentata nell'estate del 1846, non ebbe successo alcuno. Nella Quaresima dello stesso anno scrisse per la Scala il melodramma serio *Estella* sopra parole del Piave, che venne bene accetto, come rilevasi dalla storia cronologica della Scala. Quest'opera dall'autore fu offerta e dedicata a Sua Maestà l'Imperatrice del Brasile, ed in segno di gradimento ebbe l'onorificenza di uffiziale dell'ordine della Rosa. Nel 1847 scrisse per la Fenice di Venezia la *Griselda*, che primo aveva musicata il maestro Päer, ed ebbe un buon successo. Vi era un coro di donne che destava molto entusiasmo, e che il pubblico faceva ripetere *tre volte* tutte le sere durante l'intera stagione, chiamando sempre sul proscenio l'autore, come pure tutte le coriste. *I due ritratti*, opera scritta sopra libretto dello stesso Ricci, fu rappresentata pure in Venezia al San Benedetto l'autunno del 1850, e tutte le sere si faceva replicare un magnifico terzetto ed un finale molto ben condotto ed apprezzato dagl'intelligenti. L'*Estella* fu data a Vienna, ove piacque abbastanza. Nello stesso anno 1850 compose in collaborazione col fratello, anche pel San Benedetto in Venezia, il melodramma fantastico giocoso in quattro atti, sopra parole del Piave, *Crispino e la Comare*, che dedicarono alla Contessa Matilde Berchtald, ed ebbe il più grande e clamoroso successo.

Le tre opere soprammenzionate, *Il Colonnello, Il Disertore per amore* e *L'Amante di richiamo*, furono dai due fratelli composte collettivamente quando vivevano in una comunanza perfetta, esemplare, invidiabile, pensando in un sol modo, fondendo le loro idee nel medesimo modello; essi attaccavano ad un sol filo le loro invenzioni melodiche, nè di ciò vi è da sorprendersi!.... Lavoravano nella medesima stanza: appena

uno accennava o gorgheggiava un motivo, l'altro se ne impossessava e se lo personificava correggendolo e terminandolo: appena una bella ispirazione si affacciava alla mente dell'uno, subito l'altro la seguiva, l'unificava alla sua: ed in simil guisa da pensieri disparati, essendo in entrambi una la maniera di vedere e di sentire, nasceva un insieme omogeneo e perfetto. Se un di essi si metteva al pianoforte, l'altro gli si sedeva vicino o passeggiava nella camera; ma le loro intelligenze non cessavano d'intendersi e di rispondere tra loro, e da dislegate che prima erano, diveniano una sola. Essi avevano come un'eco tra loro che non gl'ingannava: i loro cuori battevano assieme. Alcune volte avveniva qualche disparità per una diversa maniera di vedere e di sentire, o per qualche differenza di gusto; ma il disaccordo era di breve durata. Qualche felice idea, qualche spontaneo ritrovato, subito ristabiliva fra essi la primiera armonia. Ripreso appena il filo interrotto del lavoro, i due compositori rientravano nella consueta maniera di vedere, di sentire e di esprimere allo stesso modo. Era impossibile, per una collaborazione intima a questo punto, sapere qual era opera dell'uno, quale dell'altro. Se si dimandava a Luigi chi aveva scritto quello o quell'altro pezzo, rispondeva: è Federico; e se si domandava a Federico, rispondeva: è Luigi. Non fu così però componendo *Crispino e la Comare*. I Ricci erano separati d'interessi e di esistenza. Luigi fu invitato a scrivere l'opera in parola: egli propose a Federico di prendere parte al lavoro, e questi volentieri accettò. Sicchè divisero metà per ciascuno i pezzi del libretto, e sempre da buoni fratelli, senza obbligarsi a seguire alcun ordine prestabilito, ma ognuno lavorava dalla sua parte. La partitura stampata in Milano dal Ricordi, portava sopra ogni pezzo il nome del rispettivo autore. Noi lo indicheremo egualmente per semplice curiosità storica ed artistica, perchè è impossibile che un'opera offra più unità e più insieme, più analogia di colorito e bello effetto, sì per la durata dei pezzi, come per l'impasto della

strumentatura e l'omogeneità delle melodie: tanto la maniera è la stessa, che sentendo quei felici e spontanei pensieri che piacciono e per la loro eleganza, novità, forza e pel loro andamento, non si potrebbe dire: qui si vede Luigi, qui Federico. L'intera opera sembra dalla medesima testa generata e dalla stessa mano scritta. Una delle qualità più meravigliose del *Crispino e la Comare* è dunque questa per così dire unipersonalità dell'opera; e si crede appena come essa sia il frutto della collaborazione di due compositori, anche fratelli che sieno!... È Luigi che comincia, e suoi sono i primi sei pezzi. Alla sua volta viene Federico con una cavatina del baritono *Io sono un po' filosofo*, con la grande scena e duetto del pozzo, e col duetto tra *Annetta* e *Crispino* col quale termina il 1° atto. Rientra poi nel 3° atto con un duetto tra tenore e baritono, col terzetto della consultazione fra tre bassi con un coro di Medici *Misteri impenetrabili*, e con un sestetto *Qual ti veggo o mia diletta*.

Crispino e la Comare fu l'opera che incontrò da per ogni dove la generale approvazione, dopo che per molte stagioni ebbe formato, e forma ancora la delizia dei Parigini; tradotta in francese egualmente acclamata ha fatto il giro della Francia trionfalmente, come lo ha fatto dell'Italia, del Portogallo, della Spagna, della Russia e del Nuovo Mondo. Qual supremo contento è mai questo per un compositore di musica, e quale lusinghiera soddisfazione pel nostro Collegio e per la nostra Scuola!

Scrisse Federico nella Primavera del 1852 pel Teatro Italiano di Porta Carinzia in Vienna il melodramma comico in tre atti, parole di Gaetano Rossi, *Il Marito e l'Amante*, eseguito dalla Medori, la cantante dalla bella voce, dalla Maria Lablache, da Scalese, da De Bassini e dall'impareggiabile Fraschini, che divise col fortunato maestro gli onori del trionfo fin dalla prima sua apparizione. Il libretto è ricavato da un'opera francese del Vial. In Vienna scrisse ancora nel 1853 l'opera buffa *Il Paniere d'Amore*, che quantunque

cadesse totalmente, pure venne in essa applaudito un magnifico quintetto *Buona sera signor Pantalon*, e una romanza del tenore mirabilmente cantata dall'egregio Fraschini (1).

È dispiacevole, come dice il De Villars, vedere un autore di tanto versatile talento, ricco delle più spontanee melodie, nel più bello degli anni, dopo aver dato delle pruove più luminose e convincenti di ciò che poteva e sapeva fare, e di quanto altro si sarebbe potuto attendersi da lui, arrestarsi ad un tratto e farsi cadere di mano la penna a dismisura feconda e brillante di tanti tesori di melodia e d'armonia. Perchè ciò non debba recar sorpresa o meraviglia, il De Villars annunzia la cosa considerando come sono difficili le condizioni di un compositore in Italia: dopo lunghi studii questi perviene finalmente al Teatro; ma è qui che si presentano tutte le difficoltà, è qui che comincia la sua odissea di sventure, di contrarietà dispiacevoli, di palpiti, di speranze, di timori, di ambizioni, di gloria, di avvenire, di fortuna, di stato sociale. Si tratta di correre di città in città, di scrivere un'opera a volo di uccello, come suol dirsi, senza poter rivedere o meditare quello che si è scritto, perchè aspetta in sala il copista per prendersi il foglio appena si termina. Altri spartiti deve comporli a tempo determinato, poi farli studiare da artisti forniti quasi solo di bella voce e null'al-

(1) A proposito di Fraschini, ecco che cosa ne scrisse nell'*Opinione* l'erudito sig. F. d'Arcais dopo l'esecuzione della *Forza del Destino* in Bologna: « Il Fraschini è più vicino ai sessanta anni di età che non ai « cinquanta: eppure conserva sempre la sua voce fresca e potente, « non trascura alcun pezzo dell'opera, e giunge in fine dello spar- « tito senza fatica. Quanto al metodo di canto, io non aveva pi « udito questo celebre tenore da dieci o dodici anni, e non l'avrei « più riconosciuto. La sua lunga carriera fu per lui una continua « scuola: il suo accento, il suo modo di fraseggiare rammentano « ora i più bei tempi della scuola italiana. Il Fraschini adopera egre- « giamente la *mezza voce*, ed a tempo opportuno ritrova quelle note « piene, sonore ed oscillanti che scuotono le fibre degli uditori. A « Bologna fu accolto cogli onori dovuti ad un sommo artista. »

tro, e per lo più ignoranti, pieni di pretensioni, di vanità, di pregiudizii, di esigenze, di riguardi che credono a loro dovuti, senza aver dritto a meritarli; poi ancora, far loro comprendere la parte da rappresentare, il sentimento musicale, l'espressione delle parole, i chiaroscuri da dare alla musica per ottenere i desiderati effetti; da ultimo assistere e guidare i concerti, essere per lo più in continua lotta cogli artisti che vogliono, non vogliono, e che essi stessi non sanno quello che non vogliono o quello che vogliono; mettersi qualche volta in urto coll'impresario, col direttore dell'orchestra, con quello del palcoscenico, coi coristi, col vestiarista, col macchinista, coi luminarii, insomma, detto in una parola, con quella turba di gente che forma quel tale mondo del palcoscenico, che tutto ci vuole e che contribuisce tutto a dare una rappresentazione musicale. E ciò non basta ancora: bisognava subire l'umiliazione (cosa che fortunatamente non è più) di presentare da sè stesso la sua opera al pubblico, assistendo per tre sere seduto al cembalo nell'orchestra, esposto alla berlina ed a tutte le vicissitudini alle quali va soggetta una nuova opera, non esclusa la più dolorosa, quella della disapprovazione del pubblico, qualche volta ingiusto, volubile, che non di rado approva quello che dovrebbe disapprovare. E tutto questo per guadagnare tanto (salve eccezioni) quanto solamente basta per vivere meschinamente; e dopo tanti anni di sì improbe e smodate fatiche, arrivare ad una vecchiezza, che, in generale, se non nella miseria, nel bisogno si passa di certo. Ecco la vera condizione dei compositori Italiani di musica sparsi nelle diverse città della Penisola. Lasciamo da banda le lusinghe dell'amor proprio, i fumi della gloria, che cagionano sì dolci illusioni: essi ubbriacano è vero, ma però non danno da mangiare. Quando un'opera ha conquistato il favore della popolarità ed una lunga esistenza, allora diviene comunemente parlando un affare commerciale, ed è quasi sempre l'editore che ne profitta esclusivamente, perchè il compositore ha ri-

nunziato a tutti i suoi diritti per una meschina somma di danaro ricevuta per avidità o per bisogno prima di andare in iscena. Dopo avviene la buona riuscita dell'opera, e con essa i grandi guadagni e molti altri vantaggi ancora; ma l'autore si trova spogliato dei prodotti dell'opera sua: egli con poca accortezza non ha curato di preveder ciò: un regolare contratto fatto colle volute forme e debitamente legalizzato ormai l'incatena. Ed era peggio ancora prima dei trattati internazionali che oggi tutelano le produzioni dell'ingegno. In quei deplorevoli tempi di contrabbando i contraffattori delle produzioni dello spirito si arricchivano ancor meglio degli editori, che pure avevano legalmente acquistata la proprietà: che avveniva perciò?... il gran male cadeva sopra i poveri maestri; essi soffrivano tali eventualità e tali combinazioni di cose che non potevano impedire; e tanto peggio venivano perciò ricompensati, perchè i loro editori si trovavano più impacciati e più circoscritti nel loro commercio, e forse erano i soli che non potevano vivere del frutto delle proprietà da loro acquistate; ed i poveri compositori, vedendo cadere nel dominio pubblico le loro produzioni ricercate ed applaudite da per ogni dove, gettavano gli occhi sul passato e si sentivano stringere il cuore.

Ma ritorniamo al punto donde siamo partiti a solo oggetto di dare una spiegazione delle vere cause del silenzio che tenne per molti anni il nostro Federico Ricci. Come suo fratello, egli pure prese la risoluzione di allontanarsi dal Teatro, non perchè la fortuna e l'ispirazione gli fossero venute meno, ma affin di cercare per altra via i mezzi di guadagno estranei a quelli della scena, pieni di amarezze, di rancori e di fatiche, di palpiti e d'incertezza: ed anche, e non fu l'ultima delle cause alla presa sua determinazione, perchè travedeva lontano lontano certe nuove nordiche tendenze che la musica italiana minacciava di prendere, cambiando il suo glorioso seggio melodico per quello delle strane e complicate combinazioni armoniche e dell'esagerazioni orchestrali pro-

pugnate da un apostolo moderno, che per buona ventura ancora conta tra noi pochi seguaci: i quali, avversarii dichiarati dalla melopea, credono ben fatto mettersi sotto il regno del trombone e dell'algebra musicale, dimenticando che l'eco della lira di Paisiello e Cimarosa, di Rossini e Bellini ha risonato o risuona ancora, non solo sotto il cielo d'Italia, ma nel Mondo universo. E questa non è poesia o rettorica: la storia sta là per darci intera ragione. Ma pure la smania di tutto rimaneggiare, di tutto riformare, dei *novarum rerum cupidi* della musica, la smania di rendersi originale non sapendo creare nuove cose, ma accozzando stranezze sopra stranezze solo per ottenere effetti plateali di sorpresa e di sonorità, insomma il creduto bisogno o l'impellente necessità di seguire una certa scuola moderna, ha invaso il dominio dell'Arte, e lo invade tuttavia (1).

« Ha un bel dire il Filippi (così scrive il D'Arcais), ma

(1) Dal discorso inaugurale del signor Genesio Morandi, recitato da lui medesimo nelle feste musicali in Longiano, riportiamo il seguente brano molto adatto al caso nostro:

« Oggi una scuola musicale straniera, che non fa ancora impallidire le nostre labbra, nè tremare i nostri polsi, nè rigare di lagrime il nostro volto, perchè forse ella non sa ancora piangere: miracolo d'ingegno, non di cuore: matematica, non poesia: una scuola che si appella dell'*avvenire* perchè forse non ha ancora un passato, e certo non ha il presente, e le anime e gli organismi atti per lei in Italia non sono ancor fatti: una scuola che non ha ancora leggi nella natura e nell'arte Italiana perchè è una grande ribelle ella stessa alle nostre leggi: che non ha ancor tempio nè sacerdoti nei portenti di otto secoli, perchè ella tenta uccidere i nostri sacerdoti: che non ha ancora tradizioni nella genesi di settemila anni quando Europa sorgeva e si creavano le città colla musica: e non ha legislatori fra i filosofi che commentarono il detto divino di Platone, che la musica è ogni scienza e ogni cosa: e non ha ancora veri artisti nei paesi ove Vincenzo Gioberti scrisse che la musica figura l'organamento e l'educazione degl'individui e degli stati: questa scuola tenta ora turbare il sentimento musicale italico e strapparci una corona immortale di otto secoli!! »

« tutte le astruserie e le stravaganze formano una sola fa-
« miglia; e quando si proclama bello ciò ch'è soltanto biz-
« zarro, ne viene la naturale conseguenza che s'incorag-
« giano i giovani a mettersi in una via che deve necessa-
« riamente condurli in rovina. Il male che hanno fatto (se-
« guita il D'Arcais) a Roma il Liszt e lo Sgambati, artisti
« per altro distintissimi, ed il primo più che distinto insi-
« gne, è incalcolabile. Furono essi i sacerdoti della nuova
« religione musicale, di quella musica ove il canto è trascu-
« rato affatto, e non rappresenta che un paziente tessuto
« di combinazioni strumentali, ove l'orchestra è quasi sem-
« pre protagonista, ove in ogni *battuta* si cambia impasto e
« colorito istrumentale, ed i disegni s'intrecciano continua-
« mente, si confondono e non di rado si elidono, ove l'orec-
« chio non riposa mai, di quella musica che qualcheduno
« argutamente chiamò una perenne metempsicosi istrumentale,
« che dà pruova non dubbia di pazienza, ed anche se voglia-
« mo di dottrina, ma l'effetto che ne risulta è meschino. »

Che Wagner resti solo nel suo alto piedistallo, e come benissimo dice il Castelfranco (1), « continui ad arrabattarsi « nella Germania col suo ingegno sovrano per predicare « con la parola e con l'esempio una dottrina inapplicabile « o per lo meno insostenibile nella sua esagerazione, e fa- « cendo sforzi erculei d'ingegno per edificare sul vuoto e « popolare il deserto: » per noi, eccentrico, strano o no che egli sia, niuno può contrastargli mai il suo primato in quel tale *realismo*, verso il quale (come sennatamente scrisse l'erudito signor Mazzucato) (2) « egli inclina, e forse senz'av- « vedersi, forse anzi credendo indirizzarsi a sfere più ele- « vate di quelle percorse sinora dai compositori melodram- « matici ». Wagner sarà sempre un grande artista, in tutta la forza del termine, e basterebbero a mostrarlo tale solo

(1) Vedi il giornale *La Scena* di Venezia, giovedì 9 marzo 1871. N.47.

(2) Vedi *Gazzetta musicale* di Milano anno XXV. N. 48 — 27 novembre 1870.

la *sinfonia* e la *marcia* del *Tanhäuser ;* e se non avesse forviato sarebbe uno dei sommi nel campo dell'arte, se non nella categoria dei genii, ove sembra ch' egli miri a collocarsi colla musica dell' *avvenire*, indubitatamente in quella dei grandi scrittori continuatori del periodo architettonico di Sebastiano Bach. Ma i suoi imitatori, e coloro tutti, che figli degeneri, pretendono seguirlo nelle sue stranezze, nelle sue utopie , senza avere il suo ingegno , nè possedere la sua dottrina musicale, non compongono , a nostro modo di vedere, ma fatturano musica, che, al dir dello scrittore del *Mondo artistico* (anno IV , Milano 26 novembre 1870) a proposito d' un' opera colà andata in scena: « È un pastic-
« cio senza nè capo nè coda , con l' orchestra che dice di
« occuparsi di melodia e i cantanti che pretendono di fare
« l' accompagnamento ; con un wagnerismo mal digerito
« che farebbe venire il mal di nervi al più linfatico omac-
« cione tutto calma e tutto pazienza ; con un caos di dis-
« sonanze, a paragone delle quali lo stridor di denti dei dan-
« nati è uno zucchero; con un cumolo sterminato di note che
« saltano, ballano, corrono, volano, si urtano, si abbattono e
« si sotterrano a vicenda, agitandosi stranamente, come pe-
« core matte, che vanno e vengono e *lo 'mperchè non sanno.* »
In una parola , i pretesi wagneristi , perdendosi in quelle aberrazioni musicali , ed ingolfandosi nelle difficoltà di sintassi , nei problemi armonici, nelle esagerazioni, nei gridi, negli urli, nei gemiti, che pure non sono musica, come solea dire e diceva ottimamente Ettore Berlioz , che per fermo non era un conservatore in fatto di arte musicale, snaturano e deturpano quell' arte , che solo sa essere grande quando si poggia sul vero e sul semplice, e *Quanto si mostra men, tanto è più bella.*

Noi pensiamo con Carlo Botta, che dopo le prime riforme iniziate dagli Spontini, Manfroce, Mayer, Paer, Generali, grandiosamente poi compite dalla rivoluzione Rossiniana , e con le altre innovazioni apportate all' arte da Bellini a Giuseppe

Verdi, « la musica pervenuta sia a quel grado di perfezio-« ne sopra il quale nulla più ne resta nè da desiderare, nè « da aggiungere, ed al quale qualche cosa aggiungendo, si « va verso la corruzione (1). »

Per la protezione della famiglia dei conti di Adelerberg che il nostro Federico conobbe ed avvicinò in Venezia nel 1851, dopo il gran successo di *Crispino e la Comare* che aveva entusiasmato la nobile contessa Caterina, questa al suo ritorno in Russia si ricordò del Ricci, e per mezzo del suo suocero che occupava le funzioni di Ministro della corte, ottenne per lui immantinente con decreto Imperiale del 1° settembre 1853 il posto d'ispettore delle classi di canto alla scuola imperiale di musica dei Teatri di Pietroburgo (2), carica che da quel tempo ha esercitato sino all'anno 1869 con generale soddisfazione e dando i più felici risultati didattici. Federico Ricci, se persistè lungamente nella determinazione di tenersi lontano dal Teatro, seppe però trovare altrove i compensi che dona la vita artistica di compositore e le dolci emozioni dei successi di altra volta. Benissimo accolto ed amato da tutti quelli che lo conobbero da presso, stimato e ricercato dai personaggi più eminenti che avvicinava, e godendo la simpatia di tutta l'aristocrazia Russa, egli passava allegramente la vita, quasi senza avvertire neanche il fardello del mezzo secolo che gli pesava sulle spalle. Egli era, come si dice, in tutta la forza della parola, *un aimable bon vivant*.

Non pertanto lo hanno fatto morire prima del tempo che

(1) Botta, *Storia d'Italia* dal 1740 al 1814

(2) Questo impiego consiste nel perfezionare gli allievi che hanno miglior disposizione per l'arte del canto, prepararli per l'opera nazionale Russa, aprir loro un avvenire dopo le pruove di uso, ed assicurarli di una comoda esistenza. Quanto sono più logici di noi quelli che diciamo più indietro di noi!.... Dopo aver dato un'educazione musicale ai loro cittadini, si adoprano poi come farli esordire nella professione a cui sono destinati, ed assicur loro un avvenire.

Dio gli ha destinato di passare in questa amara, ma pur sempre cara, *valle di lagrime*. Una sua biografia stampata in Lipsia lo porta morto nel 1851. Il fu nostro chiarissimo Pierangelo Fiorentino, a Parigi, in un'appendice del *Constitutionnel*, gli fece un articolo necrologico, e dopo, tutti lo credettero realmente morto in un viaggio fatto da Varsavia a Pietroburgo. Il suo compatriotta però fu felicissimo qualche tempo dopo di smentirsi e celebrare la resurrezione di un morto, simpatico a tutto il mondo. Un anno dopo l'annunzio della falsa novella, un giornalista (per discrezione si tace il nome) che vive di articoli funerarii, indirizzò una lettera alla famiglia del Ricci dimandando dugento o trecento franchi onde cercar notizie per compilare una necrologia sul compositore defunto. Questa lettera cadde precisamente nelle mani del creduto morto maestro che allora trovavasi in Trieste, e leggendola diede in un grande scroscio di risa che richiamò l'attenzione di tutta la famiglia, la quale partecipò alla stessa gaiezza per l'accaduto *qui pro quo*.

Il Ricci non rimase però estraneo perfettamente all'arte, quantunque ritirato dal Teatro, perchè oltre molti pezzi staccati, composti e pubblicati a Milano ed a Pietroburgo, conserva pure presso di sè una quantità di musica di tutti i generi ancora inedita, che faceva e fa udire agli amici che lo avvicinano. A Vienna il vecchio Metternich, che molto lo prediligeva, si compiaceva in ascoltarla ed elogiarla. Il Principe Gorciakoff passava ore felici quando Ricci sedeva al pianoforte di lui, ed a preferenza degli altri pezzi sentiva con diletto quella simpatica melodia *la Marchesina* scritta sopra versi dell'abate Casti, che spesso gli faceva ripetere. Il Ministro d'Italia in Pietroburgo Marchese Pepoli gli fece comporre una cantata che si eseguì nel suo palagio in onore del paese che rappresentava: essa produsse grande effetto e fruttò al maestro la decorazione di uffiziale dell'Ordine Mauriziano.

Il Ricci riceveva come emolumento della sua carica sedicimila franchi annui, oltre al privilegio di potersi assentare

per tre mesi in ogni anno, che per lo più passava in Italia od in Francia. Volendo, dopo 15 anni di un regolare e non mai interrotto servizio e dopo che dalle classi ch'egli dirigeva uscirono valentissimi cantanti, abbandonáre anche per ragione della sua età quei nordici luoghi, dimandò il suo ritiro, che con molta esitanza gli venne accordato dal Governo, godendo ora come per legge di un' annua pensione, in qualunque sia luogo gli piaccia scegliere per sua dimora.

Dopo un silenzio di quasi tre lustri che Federico Ricci serbò per le scene, un bel giorno salta fuori con una nuova produzione, *Una Follia a Roma*, che in breve periodo di tempo per mezzo della stampa occupa di sè il mondo musicale. Ecco come un semplice caso fece la fortuna del signor Martinet intraprenditore del Teatro *Fantaisies Parisiennes*. Verso il 1868 il maestro Federico Ricci aveva nel suo portafogli il libretto e la musica di un' opera buffa in tre atti intitolata allora *Carina*: più tardi prese il nome di *Monsieur de la Palisse*, ed in ultimo fu detta *Una Follia a Roma*. Il Ricci cominciò a scriverla in Pietroburgo, e la terminò in Parigi, ove nell'autunno del 1867 mi fece sentire a pianoforte molti pezzi che mi piacquero assaissimo e poi incontrarono la generale approvazione. L'autore la compose pel Teatro Italiano di Parigi; ma per quistioni insorte, d' amor proprio per parte del maestro e d' interesse dal lato dell' impresario signor Bagier, questi non volle accettarla per farla rappresentare in quel Teatro. Venuto tutto ciò a cognizione del signor Martinet, immantinente cercò di divenirne possessore, e stabiliti i patti e le condizioni col maestro, affidò la commissione di voltarla in idioma francese al sig. Wilder letterato Belga, che pure molti drammi aveva accomodati per le scene francesi, e pel Teatro Italiano aveva tradotto dal tedesco l'Oratorio *Il Paradiso e la Peri* di Roberto Schumann. Il tutto portato al suo termine, la prima rappresentazione fu data il sabato 30 gennajo 1869. Il signor Arturo Heulhard, che fece uno studio sopra *Una Follia a Roma*, così la definisce:

« Musique deux fois belle, car elle est mélodique par les « lignes pures du chant au rhythme net et serré; sympho- « nique par les richesses variées et qui jettent les dessins « d'orchestre enroulés autour d'elles comme les arabesques « des palais Maures. »

Il successo fu troppo grande per la piccola capienza della sala, e perciò fu necessità di ricorrere al rimedio. In questo mentre il Teatro dell'Ateneo (1) si trovò libero, ed immantinente lo chiese ed ottenne il Martinet, e si affrettò a trapiantare tutta la sua compagnia e l'orchestra in questo novello soggiorno. Ciò avvenne agli 11 febbrajo 1869, giorno della settima rappresentazione di *Una Follia a Roma.*

Riportiamo le opinioni dei diversi giornali che nella circostanza ne parlarono.

L'AVENIR NATIONAL. — « . . . . *Une Folie à Rome* est tout bonnement un chef-d'oeuvre de musique bouffe....

« Trop de musique: voilà le seul défaut que nous puissions reprocher à *Une Folie à Rome*.... L'excès des richesses est souvent un embarras.

« Dans toute cette riche partition, l'on croit voir courir un fil mélodique, qui du théâtre descend dans l'orchestre où il dessine de douces et charmantes arabesques. Pourquoi, l'ingénuité de la pièce une fois acceptée, pourquoi a-t-on permis de blesser des oreilles françaises par la versification la plus défectueuse et par des fautes si nombreuses contre la syntaxe? Nous avons fait remarquer que M. Wilder faisait rimer *croquer* avec *taquiner*; ailleurs, il fait dire à l'amoureuse: « Il faudrait que je pardonne. » Vraiment, il faudrait qu'un directeur ne pardonnât point de pareilles licences. M. Wilder est belge: que la France lui fasse bon accueil, rien de mieux; mais il devrait bien prendre conseil de MM. Potvin et Labarre, qui font de bons vers français au-delà de Quievrain et de Mouscron. »

Etienne Arago.

(1) Questo Teatro, fabbricato nella *Rue Scribe*, fu destinato da prima ad un'istituzione regolare di conferenze e di concerti. Qui si eseguì il *Deserto* di Feliciano David e tutto un repertorio di opere classiche. È il solo Teatro sotterraneo che trovasi in Parigi, e l'ultimo ordine dei palchi è a livello della strada.

LE CONSTITUTIONNEL. — « L'Italie vient de rendre encore un grand service à la musique, qui lui doit tant. Le maëstro Ricci, l'auteur de *Crispino*, le meilleur opéra-bouffe que nous ayons entendu depuis que les grands maitres se sont tus, a fait cadeau à l'intéressant et utile théâtre des Fantaisies-Parisiennes d'une partition nouvelle qui a été exécutée le 30 janvier avec le plus grand et le plus légitime succès.

« *Une Folie à Rome* n'appartient pas au genre du vaudeville musical: c'est une oeuvre finie et excellente qui se classera non loin de ces immortelles comédies le *Barbier, Don Pasquale* et le *Caïd*. »

Nestor Roqueplan.

L'ÉPOQUE. — « La partition en est restée aux mélodies vivantes, à l'entrain de bon goût, à la distinction entraînante, à la science bonne enfant! Elle ne s'en-pédantise pas plus dans les vapeurs de l'avenir qu'elle ne se noie dans les *cascades* de l'actualité.... »

Paul Foucher.

L'INDÉPENDANCE BELGE. — « .... Tout est fête, tout est joie, tout est rire dans l'opéra nouveau, et je vous assure que ce titre : *Une Folie à Rome*, fait sonner joyeusement les grelots de sa marotte d'un bout à l'autre de la partition.

« Que de grâce, que d'esprit! On dirait que Donizetti ou Cimarosa ont signé ces pages-là de leur plume d'or. Voilà la vraie musique bouffe, vive, légère, élégante, et toujours pleine d'une distinction exquise, jusque dans les éclats du rire. »

X···

JOURNAL DE SAINT-PÉTERSBOURG. — « .... *Une Folie à Rome* est un triomphe pour F. Ricci. D'un bout à l'autre de la soirée on a battu des mains....

« Ce qui caractérise la nouvelle partition de Ricci, c'est l'abondance et la gaieté de l'idée mélodique. Cela pétille et brille sans cesse. C'est une musique toujours en scène, alerte à la réplique, ne s'attardant pas aux détails et ne cherchant pas midi à quatorze heures. C'est de la vraie musique italienne de la bonne école, celle de Cimarosa et de Rossini, rajeunie par un tour d'instrumentation plus moderne. Je cherche en vain quel autre compositeur que F. Ricci, parmi les vivants, aurait pu trouver un thème à inspirations dans un libretto pareil à celui qu'on lui a servi; je ne trouve personne:

il faut être un de ces braves musiciens d'Italie, qui chantent de naissance et sans savoir pourquoi ; il faut, dis-je, être Italien ; et, qui plus est, Napolitain jusque dans la moelle de sa musique, comme Ricci, pour avoir pu tirer des étincelles de ce caillou rebelle qui s'appelle le poëme d'*Une Folie à Rome.* »

Léo.

LA LIBERTÉ. — « *Une Folie à Rome*, de Frédéric Ricci, prendra place à côté de *Crispino e la Comare.* C'est la gaieté de Cimarosa, fouettée par la verve de Rossini. Quelle chose délicieuse que la bouffonnerie lyrique italienne, lorsqu'elle est traitée par un maître! Elle répand à flots la joie dont elle est remplie. Jamais son comique ne tombe dans les trivialités de la charge. Ses grimaces mêmes sont gracieuses, et du rictus grotesque de son masque s'exhale l'haleine suave de la mélodie. Cette musique d'*Une Folie à Rome*, éclatante de verve et d'esprit, semble vraiment écrite par quelque folle nuit de carneval romain, aux lueurs des *moccoletti*, à l'accompagnement des tambours de basque. La bosse de polichinelle servait de pupitre au compositeur, et la batte d'arlequin lui battait gaiement la mesure. »

Paul de Saint-Victor.

LE MONITEUR.—« Que c'est charmant et que c'est rare la musique spirituelle!.. Et si les opéras sont nombreux, où la pitié, la terreur, la haine, l'amour, les plus véhémentes passions éclatent, combien peu on en compte où l'esprit étincelle dans la phrase musicale et vous anime d'un joyeux sentiment de gaieté!

« A ce point de vue, il y a des perles dans l'oeuvre nouvelle de M. F. Ricci....; quelle verve et quel entrain, quelle vivacité d'allure dans l'acte qui ouvre l'action et celui qui la termine! Comme tout cela est vif et mélodique, et comme on a l'oreille charmée et le coeur réjoui! »

Amédée Achard.

OPINION NATIONALE. — « Quelle verve, quelle sève, quelle inspiration mélodique et scénique, quelle gaieté, quelle profusion de motifs trouvés et non cherchés, et quelle orchestration à la fois pleine de finesse et de relief!

« Dans le premier et le troisième actes, la vie circule avec une intensité merveilleuse: on ne s'appartient plus en écoutant cette ex-

quise musique; on appartient tout entier au compositeur, qui par la magie de son inspiration vous mène où il veut et fait de vous ce qu'il lui plaît. »

Alexis Azevedo.

LA PRESSE LIBRE. — « Voilà donc de la musique, de la musique telle que, depuis *le Barbier* et *Don Pasquale*, on ne la connaissait plus dans l'opéra-bouffe.

« Point d'éclats, point de sonorités inattendues, point de recherches de l'effet, même au prix du goût ; rien de vulgaire ni d'apprêté, rien qui force le rire grossier ; un charme délicat, quelque chose comme une conversation souriante et distinguée, une joie telle qu'on l'éprouve dans un cercle d'amis, avec quelques femmes aimables et jolies, une gaieté aristocratique et fine, de l'esprit sans crudité, de la fraîcheur sans naïveté fausse, tout cela léger comme une aile d'oiseau qui traverse le ciel, dont il ne reste rien, et que, cependant, on n'oublie pas. On dirait d'un bruit de nids en querelle, dans les premiers jours du printemps. Des Français, surtout des Parisiens, ne sauraient, quelque talent qu'ils aient, écrire dans ce style. Il faut pour cela un autre soleil, un horizon plus bleu. »

Henri Maret.

LE SIÈCLE. — « Comme toutes les données bouffes d'origine italienne, la *Folie à Rome* n'est ni bien agencée ni bien intéressante. Elle sert de canevas facile aux broderies du musicien.

« M. Frédéric Ricci s'est tiré de sa tâche en maître. Sa partition est éblouissante de verve et d'esprit. Sa muse a la fibre gaie ; ce ne sont que récits comiques, chansons amusantes et roulades à perte de vue. Rien ne languit, rien ne détonne dans cet ensemble si bien conduit. L'auteur nous prouve une fois de plus que pour faire rire, il n'est pas absolument indispensable de recourir à des lieux communs, genre débraillé. Sa plaisanterie est de bonne maison ; elle n'a pas le verbe haut. Le théâtre pour lui n'est pas un tréteau, les artistes ne sont pas des pîtres, l'orchestre n'est pas un amalgame d'instruments grotesques. Il s'est souvenu des modèles du genre, de *Don Pasquale* et du *Barbier*. *Une Folie à Rome* les vaut presque. Les mélodies s'y succèdent toujours brillantes, toujours alertes, charmantes et gaies comme des pinsons. Les accompagnements sont un autre chant à côté du chant. Quelle leçon aux fabricants d'opéras lourds et lents comme on vous en sert depuis trop longtemps! »

Chadeuil.

L' UNION. — « La *Folie à Rome*, que les Fantaisies-Parisiennes viennent de jouer, est tout à fait de la même veine (celle de Cimarosa, de Fioravanti et de Rossini). Ce n' est pas de l' opéra-comique français avec ses minauderies à la Scribe et ses préciosités de fondation; c'est un ouvrage puissant, sain, riant d'un robuste rire, campé et vigoureux. On n'y rencontre pas de ces finesses qui eussent fait la délectation des belles dames de l'hôtel de Rambouillet. Il semble que ce soit du Poquelin venant après les réticences et les attaques de nerfs de la *Clélie*. Bien entendu, c' est l'école d' Auber et la descendance d' Adam que je compare à la *Clélie*.

« Je viens de prononcer le nom de Molière, et il faut convenir que ce nom se présente bien à propos. Si le titre n'avait pas déjà été pris, *Une Folie à Rome* pourrait s'appeler aisément *Le Nouveau Pourceaugnac.* »

Daniel Bernard.

Per non divenire troppo prolissi non riportiamo gli articoli degli altri giornali, *Figaro-Programme*, *La France*, *Le Gaulois*, *Journal Officiel*, *Le Monde illustré*, *Le National*, *Le Nord*, *Paris journal*, *Le Pays*, *La Patrie*, *Le Public*, i quali, chi più chi meno, fecero a un dipresso gli stessi elogi della *Follia a Roma*.

Un successo così clamoroso e da tutti concordemente annunziato, doveva necessariamente suscitare in me il sentimento di fare che l' autografo di questa musica fosse conservato nel nostro archivio. A compiere tutti gli elogi allora prodigati a Ricci e nello stesso tempo indicare come l' acquisto di quest' altro autografo pervenisse al Real Collegio, trascrivo un brano di un articolo sull' oggetto del prelodato M. De Villars (1).

« Un grand succès vient de couronner un compositeur « Napolitain, précisément élève du Conservatoire de Naples, « l' ancien condisciple resté l' ami de M. Florimo. Je veux « parler d'*Une Folie à Rome*, qui avec *Le Barbier de Séville* « et *D. Pasquale*, forme la plus délicieuse trilogie de la

(1) *L' Art Musical*, 9 année N. 51—1869.

« musique bouffe, depuis l'ère Cimarosienne. Au triomphe « de F. Ricci et de son dernier opéra, M. Florimo, comme « compatriote et ami, fut doublement charmé; mais la fibre « délicate de l'archiviste se réveilla en même temps, et le « bibliothécaire eut une idée fixe, celle de posséder le ma- « nuscrit de la *Folie à Rome* , non pour lui , il est trop « plein d'abnégation pour cela, mais pour son cher collége, « on le divine sans peine.

« Je fus chargé de la mission, et j'étais sûr d'avance de « réussir. Que de fois, dans nos longues conversations de « tous les jours, Ricci m'a-t-il parlé de ses jeunes années, « de ses études, de ses récréations, de ses craintes enfan- « tines et de ses espoirs soudains, des camarades bons ou « méchants, de son cher Bellini, de son frère Luigi! Il « a gardé un souvenir vif et attendri de la vie de sa jeu- « nesse, et comme un culte pour le collége musical où il a « reçu l'instruction scolaire et artistique; car San Pietro « à Majella de Naples est tout à la fois un lycée et un « conservatoire musical. A la simple énonciation de la de- « mande de notre ami l'archiviste, l'auteur de *Une Folie* « *à Rome* prit son manuscrit, et à la première page inscri- « vit ces mots:

« *Al carissimo mio amico Francesco Florimo, per depo-* « *sitarlo nell'archivio del Real Collegio di Musica a Napo-* « *li. Parigi 30 ottobre 1869.*

« J'annonçai la bonne nouvelle à M. Florimo, dont la « réponse pleine de satisfaction et de remerciments pour le « maître, ne se fit point attendre. . . . .
. . . . »

Appena ricevei tale desiderata partitura, la presentai al regio commessario di questo Real Collegio, cavalier de Novellis, che graziosamente scrisse al Ricci la lettera che qui riporto, insieme alla risposta del maestro, per mostrare quale reciprocanza di cortesie e di gratitudine entrambi si manifestassero.

« Illustre Maestro

« Vi partecipo di aver ricevuto in ottimo stato il magni-
« fico autografo del vostro spartito *Una Follia a Roma*, che
« ha destato, e meritamente, tanto e tanto entusiasmo nel
« gran pubblico Parigino; e ve ne rendo, a nome di tutto
« il Collegio, le maggiori grazie.

« Voi non vi potete immaginare, egregio maestro, con
« qual cuore io abbia visto entrare negli scaffali di questo
« nostro archivio, accanto agli autografi degli Scarlatti, dei
« Leo, dei Pergolesi, dei Cimarosa, dei Rossini, dei Bel-
« lini e di tanti altri grandissimi musicisti Napolitani, an-
« che questa vostra preziosa scrittura! Ecco, ho detto e
« con me dissero tutti quelli del Collegio, ecco il buon frut-
« to della gloriosa Scuola Napolitana.

« Federico Ricci, educato qui, allievo di questo vetusto
« Collegio, è diventato un grande maestro, ha fatto spar-
« titi insigni, è stato applauditissimo, e con ciò offre la
« pruova più solenne, più consolante, che le tradizioni del
« Collegio continuano sempre le stesse, che la catena delle
« belle e potenti intelligenze musicali non si è rotta, ma
« esiste sempre ed ha gli anelli d'oro.

« Io già sapevo, illustre maestro, quanto i giornali mu-
« sicali d'Europa avevano lodato la vostra opera *Una follia
« a Roma*. Anzi mi ricordo di aver letto io stesso in un
» bell' articolo del signor F. De Villars nell' *Art musical*,
« che lo spartito *Una follia a Roma* forma col *Barbiere di
« Siviglia* e il *Don Pasquale*, « *la plus délicieuse trilogie
« de la musique bouffe depuis l'ère cimarosienne.* »

« Figuratevi dunque quanta non dovette essere la mia
« soddisfazione nel vedere il Collegio in possesso di quello
« splendido lavoro scritto di pugno dello stesso autore!

« Vi rendo, lo ripeto, i più sentiti ringraziamenti per un

« regalo così raro e così caro, e mi pregio di dichiararmi « con la più alta stima e con animo riconoscentissimo

« Napoli 20 giugno 1870.

Vostro devotissimo
RAFFAELE DE NOVELLIS
Regio Commissario.

All' Illustre Maestro
FEDERICO RICCI
Parigi.

« All' Illustris. signor Cav. De Novellis.

« Gentilissimo signor Cavaliere

« La vostra graziosa lettera del 20 scorso giugno mi ha « recato grandissimo piacere, e mi ha commosso il cuore nel « sentire che tanto voi che tutto il Collegio avete fatta « buona accoglienza all'*originale* della mia opera *Una fol-* « *lia a Roma.*

« È per me cosa estremamente gratissima di poter essere « ricordato in cotesto vetusto Collegio, dove ho passato la « mia infanzia, la mia prima gioventù, dove ricevetti ot- « timi insegnamenti, ed essendo a lui che devo tutto quel « poco che ho potuto fare nella mia carriera artistica.

« In conseguenza, son io che ho da rendervi i più sentiti « ringraziamenti per avermi concesso l' onore di ammettere « un mio modesto lavoro nello stesso archivio che contie- « ne le classiche produzioni di tanti celebri maestri, nostri « concittadini.

« Ho avuto sempre indicibile culto per quel gruppo im- « mortale di genii sovrumani, che formano il vero faro che « possa guidare, a traverso le tenebre, la gioventù, e tenerla « avviata alla melodia che fu perennemente l'impareggiabile « prerogativa della Scuola Napoletana.

« Essi, quei sommi, mi servirono di guida, mi furono di « scorta, e sono estremamente felice che il mio modestissi-

« mo manoscritto si possa trovare a fianco degli *originali*
« di quegli illustri genii : perchè così, con un linguaggio
« melodico, potrò dir loro sommessamente e con ricono-
« scenza estrema, che quel poco di cui son debolmente ca-
« pace, lo devo allo studio di quelle loro sublimi e dotte
« carte, tanto celebrate nel mondo intero.

« Intanto rinnovandovi i miei più vivi ringraziamenti, vi
« prego di gradire da un vecchio allievo di cotesto caris-
« simo Collegio, affidato ora alle vostre prestanti cure, i
« sentimenti di alta stima, di profonda gratitudine, con cui
« mi pregio dirmi

Umilissimo servo
FEDERICO RICCI »

Parigi 5 luglio 1870
Rue Lafayette n. 53.

In una vita sì operosa e con un raro ingegno che il Ricci possedeva, se per 15 anni restò silenzioso come compositore teatrale, fu però utile e giovevole come istitutore e propagatore di una perfetta scuola di canto, che brillava per l'accento drammatico senza iperboli, per la purità, sobrietà e castigatezza dello stile, cose tutte indispensabili per una buona esecuzione, senza le quali l'arte discapita immensamente: quella scuola insomma che per secoli ha reso celebre l'Italia, e non la manierata ed esagerata che sventuratamente domina in giornata in quasi tutta la penisola.

Il Ricci abbandonata la Russia e deciso di ritornare alla palestra teatrale, non poteva presentarsi al mondo musicale che con un'opera da produrre un grande effetto: e questa fu appunto *Una Follia a Roma*. Essa è la più bella e splendida caparra che potesse offrire per fare sperare dal suo vasto e fervido ingegno altre produzioni ancora che lo rendano sempre più degno dell'ammirazione e stima dell'universale; ed a noi reca immenso contento il terminare la presente biografia non con le solite iscrizioni lapidarie, ma con sinceri

augurii che di tutto cuore facciamo al nostro caro amico maestro Ricci, di anni prolungatissimi e felici, per arricchire sempre più di novelli allori la sua artistica corona.

I. Composizioni di Federico Ricci esistenti nell'archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Le Prigioni di Edimburgo*, opera seria in due atti. Trieste 1837, Fondo di Napoli 1839.
2.° *Corrado d'Altamura*, opera seria in tre atti. Milano 1841, S. Carlo 1850.
3.° *Una Follia a Roma*, opera comica in tre atti. Parigi, Teatro delle *Fantaisies Parisiennes*, 30 gennajo 1869.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Il Colonnello*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro del Fondo 1835, musica di Luigi e Federico Ricci. — 2° *Monsieur des Chalumeaux*, opera buffa in due atti. Venezia Teatro San Benedetto, primavera 1835. — 3° *Il Disertore per amore*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro del Fondo 1836, musica di Luigi e Federico Ricci. — 4° *Un Duello sotto Richelieu*. Milano Teatro la Scala, carnovale 1839. — 5° *Michelangelo e Rolla*, Firenze Teatro della Pergola, quaresima 1841. — 6° *Vallombra*, opera seria in due atti. Milano Teatro della Scala, dicembre 1842. — 7° *Isabella de' Medici*, opera seria in due atti. Trieste Teatro grande, carnovale 1844.—8° *L'Amante di richiamo*, opera buffa in due atti, Teatro d'Angennes, estate 1846, musica di Luigi e Federico Ricci. — 9° *Estella*, melodramma serio. Milano Teatro la Scala, quaresima 1846 —10° *Griselda*, opera semiseria in quattro atti. Venezia Teatro la Fenice 1847.—11° *Crispino e la Comare*, melodramma tragico giocoso. Teatro S. Benedetto, quaresima 1850, musica di Luigi e Federico Ricci. — 12° *I Due Ritratti*, opera buffa in due atti. Poesia dell'autore, Venezia Teatro San Benedetto, autunno 1850.—13° *Il Marito e l'Amante*, melodramma comico Vienna Teatro di Porta Carinzia, primavera 1852. — 14° *Il Paniere d'Amore*, opera buffa in due atti. Vienna idem, primavera 1853.— 15° Due Messe per quattro voci e grande orchestra che scrisse quando era alunno in Conservatorio. — 16° *La Felicità*, cantata eseguita

al teatro Carlo Felice in Genova 1842. — 17° Altra cantata ordinata dal Re Carlo Alberto, ed eseguita nella Reggia di Genova — 18° Altra in onore dell'Italia eseguita in Pietroburgo.—19° *La Marchesina*, scherzo con accompagnamento di pianoforte sopra parole dell'abate Casti. Pietroburgo 1863. — 20° Sonetto con accompagnamento idem, Pietroburgo 1863. — 21° *L'Amour mouillé*, ode con accompagnamento di pianoforte, Pietroburgo 1866. — 22° Walzer per canto con accompagnamento d'orchestra, parole dell'autore, Pietroburgo 1865.—23° *L'Iris*, romanza idem. — 24° *La Chatte*, canzone idem 1867.—25° *La Jeune captive*, melodia idem.—26° *Vivre à deux*, sonetto idem. — 27° *Fleur d'espérance*, sonetto idem. — 28° *Adieux à Suzon*, canzonetta idem. — 29° *Le Rideau de ma voisine*, idem idem. — 30° *A Ninon*, canzonetta idem. — 31° *Un dernier soleil*, melodia idem. — 32° *Hasson*, strofe idem idem. — 33° *Le Dieu de l'innocence*, tre versetti, idem idem.—34° *Dernière pensée*, melodia idem idem. — 35° *Il Lamento*, melodia idem idem. —36° *Album* per canto contenente sei melodie.—37° Solfeggi composti pel corso di canto del Conservatorio di Pietroburgo (pezzi inediti). — 38° *La Coupe et les Lèvres*, frammento per baritono con accompagnamento di pianoforte. — 39° *Horace et Lydie*, duetto per soprano e tenore con accompagnamento di pianoforte. — 40° *La Vénus Callipyge*, melodia per baritono idem idem.—41° *Le Bal*, aria per baritono idem idem.— 42° *Le Vieux Célibataire*, canzone idem idem.— 43° *Recordare*, quartetto per soprano, contralto, baritono e basso, pezzo composto per la messa funebre scritta in onore di Rossini.

Con sua lettera da Pisa a noi partecipava Federico Ricci aver presso di se della musica inedita, cioè molti pezzi per aggiungerli all'opera *Il Marito e l'Amante* tradotta in francese, che doveasi rappresentare in Parigi nel novembre dell'anno scorso al Teatro Lirico; ma sopravvenuta la guerra, restò tal desiderio un semplice progetto privo della sua esecuzione. Egli termina così la sua lettera: « Ho ancora composto un'opera del tutto nuova sopra un libro francese del signor E. Najac, che doveva darsi il mese di dicembre scorso al *Théâtre des Bouffes*, intitolata provvisoriamente *Le Ténor et la Dogaresse*, e pure atteso i tristi avvenimenti non ha potuto esser rappresentata. La conservo interamente finita nel mio portafogli, per poi poterla rappresentare quan-

do la pace sarà ristabilita. L'originale fin d'adesso l'offro a te, per riporlo nell'Archivio del Collegio, e te lo spedirò quando l'opera andrà sulle scene, sperando che possa avere un lieto successo. Altrimenti!.... capirai che merita di essere offerta ad un pizzicagnolo. Ecco tutto — Addio. »

LAURO ROSSI

Vide la luce in Macerata, da Vincenzo e Santa Monticelli. Il padre onde accudire ad alcune sue faccende domestiche venne a stabilirsi in Napoli, conducendo seco la moglie, il piccolo Lauro, ed una sorella che negli anni l'avea preceduto di due lustri: ciò avvenne nel 1817. Nel corso del 1818 cessò di vivere il padre, ed in poca distanza di mesi lo seguì nel sepolcro anche la madre. A carico e cura della sorella, già maritata, restò il fanciullo Lauro, studiando sino all'età di dieci anni le belle lettere. Ma la sorella scorgendo in lui la predilezione che mostrava avere per la musica, si determinò di collocarlo nel Real Collegio di San Sebastiano, ove venne ricevuto come alunno a pagamento nell'anno 1822. La sua buona disposizione per la bell'arte si manifestò dopo alquanti mesi, ed i progressi che fece nel periodo di quattro anni lo portarono al punto di poter concorrere per un posto gratuito, che ottenne in considerazione del suo raro ingegno, benchè non fosse napolitano (1). Furono suoi maestri

(1) Nella parte prima di quest'opera si è potuto rilevare come i Conservatorii di musica in Napoli nella primitiva loro istituzione fossero asili di beneficenza pei figli dei professori di musica poveri, oppure per orfanelli che si rinvenivano dispersi per la città; e come siffatti asili, fondati per opera di carità ed alimentati con mezzi pecuniarii di cittadini napolitani, ad esclusivo beneficio di cittadini napolitani fossero riserbati: il che significa essere per loro natura stabilimenti del tutto *municipali*. Per più di tre secoli hanno conservata questa loro speciale caratteristica; e benchè in questo lungo periodo di tempo

e precettori Giovanni Furno, Nicolò Zingarelli, e Girolamo Crescentini di cui è stato uno degli allievi prediletti, e sotto la cui direzione apprese il canto, in quel periodo brillante della Scuola napolitana. Dopo quella di Zingarelli, passò anche alla scuola del Raimondi, come solevano fare quasi tutti i giovani compositori dei Conservatorii per conoscere le due scuole; nè ciò portava dissapori tra i maestri, chè anzi convenivano dell'utilità che apportar potea questa promiscuità d'insegnamento.

Il Rossi, andato avanti assai nella composizione, scriveva *Messe cantate* ed altri svariati *pezzi* pei suoi compagni del Collegio, che modestamente se li appropriavano annunziandoli come proprie composizioni, e ne riscotevano applausi d'incoraggiamento, che in coscienza dovevano sapere di non meritare. Intanto il Rossi, che se ne conosceva l'autore, ne godeva internamente, nè mai rivelò il segreto, nè palesò mai il nome di coloro che come corvi si adornavano delle penne di pavone. Questo giochetto doveva pure una volta avere la sua fine, ed il Rossi dopo che si sentiva tutti i giorni applaudire sotto il nome dei suoi compagni nelle Chiese, nei concerti del Collegio ed in altri convegni musicali, volle mostrarsi per conto proprio, e scelse l'arringo teatrale, al quale senti-

i varii governi che si sono succeduti siensi parecchie volte ingeriti nelle faccende dei Conservatorii a stabilire regolamenti, a rifonderli, non mai è stata ad essi tolta la caratteristica primitiva di stabilimenti *civici*. Or nel 1860, ossia nel tempo in cui si credeva che i dritti fossero maggiormente rispettati, venne in mente ad un Ministro della Pubblica Istruzione di decretare che fosse esteso egualmente a tutti gl'Italiani il benefizio di poter essere ammesso a posto gratuito nel Collegio di Musica: il che significa, mi si conceda la stessa espressione di sopra adoperata, di un'opera tutta *civica* averne fatto un'opera *nazionale*. Aveva questo Ministro il diritto di farlo?... Si può chiamare leggerezza, oppure palese ingiustizia?... Se col medesimo raziocinio tutte le opere *civiche* si cangiassero in opere *nazionali*, che ne avverrebbe?... A queste interrogazioni lasciamo che il lettore risponda liberamente a proprio senno.

vasi di aver più decisa inclinazione. A 18 anni, felice età delle speranze, scrisse la sua prima opera *Le Contesse Villane* pel piccolo Teatro della Fenice di Napoli, modestissimo nelle sue proporzioni quanto era modesta l'ambizione del giovine maestro esordiente. Dopo compose pel Teatro Nuovo *La Villana Contessa*, opera che destò fanatismo, e che riprodotta in diverse città ed in tempi diversi, ottenne sempre gli stessi applausi. Invitato dall'impresario Barbaja, scrisse pel Teatro San Carlo (1) l'opera seria *Costanza ed Oringaldo*, e dopo pel detto Teatro Nuovo compose *Il Casino di campagna* e *Lo Sposo al lotto*, opere tutte ch'ebbero buon successo.

Donizetti, che tanto amava ed incoraggiava sempre i giovani d'ingegno, propose il Rossi a maestro compositore e direttore del Teatro Valle in Roma. Colà questi scrisse nel 1832 *Il Disertore Svizzero*, che cantato da Giorgio Ronconi ebbe incontro di fanatismo. Rimase in Roma due anni, occupando sempre lo stesso posto, con solerzia, fermezza ed in-

(1) Domenico Barbaja, che bene è noto fra gl'impresari di tempi non ancora lontani, aveva per sistema di offrire scritture per la composizione di opere pei reali teatri S. Carlo e Fondo a tutti i giovani allievi del Collegio che dessero speranza di riuscita. Egli soleva dire, che fra quei giovani, con pochi quattrini, trovava chi a lui ne faceva guadagnar di molti. Se bene o no egli ragionasse, lo dimostrano Manfrocé, Mercadante, Conti, Bellini, i due fratelli Ricci, Costa, Rossi ed altri, che, tutti ad invito di lui, hanno scritto o il primo o il secondo loro *spartito*. Che in oggi si segua un sistema del tutto contrario, restringendosi gl'impresarii o a scritturare esclusivamente maestri di alta rinomanza, o a riprodurre musiche altrove create, non possiamo arrivare ad intenderlo, nè crediamo che siavi chi si faccia a coscienziosamente lodarlo. Si cerchi il bello musicale ovunque si trovi; rinvenuto che sia, si riproduca pure fra noi, che sempre come bello sarà apprezzato; ma non si tralasci, non si metta da banda interamente quella nostra Scuola, a cui tutte le nazioni hanno reso e rendono giusta onoranza, e si coltivino anche un poco i giovani ingegni, affinchè l'elenco dei nomi che qui sopra abbiamo accennati si possa vedere aumentato con altri di pari valore.

defesso amore. In questo periodo di tempo compose due opere, *Baldovino tiranno di Spoleto* ed *Il Maestro di scuola*, che eseguite in casa del cavaliere Cantini, ove radunavasi eletta società, riscossero lusinghieri e meritati applausi; e nello stesso Teatro Valle diede l'opera *Le Fucine di Bergen*. Per commissione poi del Direttore dell'Ospizio di San Michele Monsignor Tosti, scrisse l'oratorio *Saul*, ed in questo serio lavoro mostrò il suo versatile ingegno ne' diversi generi di componimenti. Chiamato in Milano nel 1834, compose per la Scala *La Casa disabitata*, oggi conosciuta sotto il titolo dei *Falsi Monetarii*, che incontrò la generale approvazione, e che riprodotta nei varii teatri d'Italia, ottenne da per tutto la stessa felice riuscita, tanto che si chiamava in quel tempo *Il Barbiere di Siviglia* del Rossi.

La Marietta Malibran rimase talmente incantata di questa musica, che impegnò il maestro a scriverne una espressamente per lei, e gli ottenne perciò dal Duca Visconti, che allora la faceva da impresario nel Teatro della Scala, una scrittura per comporre a vantaggiose condizioni l'opera ch' ella desiderava pel Carnevale del 1835. Ma volendo cantare nello stesso anno 1834 un'opera del Rossi, di accordo con Barbaja gli fece scrivere l'*Amelia* pel Teatro di San Carlo. Il maestro si dedicò a tutt' uomo per riuscire in questo suo novello lavoro, tanto più che lo scrivere per colei che sopra tutte le altre della sua epoca regnava, gli avrebbe apportato gran vantaggio nel seguito della sua teatrale carriera. Ma che cosa sono le donne, anche dotate del più grande ingegno, anche ispirate dal genio come era la Malibran? Il capriccio sta loro sempre accanto, ed il più delle volte è il supremo motore di tutte le loro operazioni. Saltò in testa alla Diva di fare introdurre nell'*Amelia* una situazione nella quale ella potesse ballare un *passo a due* col ballerino Mathis. Sparsa tal diceria in Napoli, tutta la città si mise in movimento, e fortunato potea dirsi colui che aveva ottenuto un posto in teatro: « Comincia l'opera; la Malibran

« canta; ma il pubblico impaziente di vedere la celebre « cantante muovere le gambe, non bada al canto, non bada « alla musica, e corrucciasi tutto perchè molto tarda a « ballare. Attenzione generale..... Le gambe nel ballo non « avevano l'abilità della gola nel canto, e la Malibran in « quella strana rappresentazione è disapprovata dal pubblico. « L'ostracismo toccato a quella stravaganza si riverberò sul- « l'opera, la quale andò a fascio col ballo, e non intesa e « fors'anche nemmanco udita, cadde trascinata dalla forza « dell'altra caduta. » Per questo mal esito dell'opera assai ne soffrì il maestro; nè valse a mitigargli il dolore della patita disfatta il lietissimo successo dell'opera *Leocadia*, rappresentata alla Canobbiana l'estate del 1835, la quale basterebbe per se sola a dar fama ad un maestro, per le tante peregrine bellezze in quella raccolte, e tra le altre per un coro di stupenda fattura e di sorprendente effetto. In quel momento giunse in Milano il signor Patigno, venuto in Italia per riunire una compagnia di artisti cantanti pel Teatro del Messico, ed insiememente un maestro per dirigerla, che congiungesse il merito di essere pur anche compositore. Intesa l'opera del Rossi, se ne invaghì, ed andò a lui, proponendogli a buone condizioni una scrittura per tre anni, che il Rossi contro l'avviso di tutti i suoi amici e della stessa Malibran accettò, sì per distrarsi un poco dal dolore che sempre gli era fitto nel cuore per la caduta dell'*Amelia*, come pel desiderio di viaggiare e di vedere nuovi paesi e genti e costumi nuovi; e perciò si sciolse col Visconti dall'obbligo di scrivergli l'opera per la Malibran come era tra loro convenuto, pagandogli una penale di duemila franchi. Quando il Rossi volontariamente lasciava l'Italia e l'Europa, Bellini, l'affettuoso bardo, esulava da questo mondo. Il Rossi volle presentare un fiore funebre alla memoria del compagno di Collegio, dell'amico che stimava ed apprezzava tanto, e compose un'Elegia che dedicò alla celebre Giuditta Pasta. Tutte le volte che questo canto di dolore si eseguiva nelle società particolari, commovevansi gli astanti sino alle lagrime.

Accompagnato Lauro Rossi da stuolo immenso di amici, lasciò l'Italia il 15 ottobre 1835, e dopo 83 giorni di prospera navigazione toccò il porto di Vera Cruz il 6 gennajo 1836. In quella città, popolata da ricchi negozianti Europei, la compagnia lirica ch'egli conduceva dette due concerti pubblici, ed in questi il Rossi rifulse sì per la scelta dei pezzi concertati ed eseguiti sotto la sua direzione dagli artisti con perizia e finezza di gusto, come pel modo squisito, delicato e spiccato di accompagnare al pianoforte, perchè entrambi i concerti, per la fretta con cui furono approntati, per mancanza di tempo necessario a fare le pruove, non poterono avere il concorso dell'orchestra, e fu assoluta necessità servirsi del solo pianoforte: non pertanto l'effetto fu egualmente soddisfacente, ed il pubblico, più che contento, ne divenne entusiasta. Preceduto da bella fama, e dopo sì felice risultato, appena giunto al Messico fu da tante famiglie ricercato per maestro, che molte offerte dovette per mancanza di tempo rifiutare. Durante la sua dimora in quel nuovo mondo, mostrò perizia somma ed intelligenza nella direzione dei classici lavori, e si acquistò rinomanza tale, che nessun maestro venuto dopo di lui potè eguagliarlo. In questo tempo riprodusse in lingua spagnuola l'opera *La Casa disabitata*; scrisse l'opera tragica *Giovanna Shore*; compose parimenti molti lavori chiesastici, fra i quali una gran *Messa* di gloria, ed un gran numero di pezzi staccati, che tutti incontrarono il generale gradimento. Per causa delle vicissitudini politiche del paese, dopo due anni la compagnia intera fu sciolta, e cinque artisti, incluso il maestro, formarono una società. Rossi, in questo momento della sua vita, emerse benefico, filantropo, compassionevole. Assunse la direzione della sciolta compagnia, e propose a questa di fare una passeggiata artistica nell'interno dello stato Messicano, dando un corso di recite in ogni città principale. Non deve passare inosservata l'attività che il maestro italiano palesò in questa escursione. Egli fu il padre, il fratello, l'amico di tutti: erano 40 della compa-

gnia, e a tutti si affratellò, intrattenendoli con giovialità ed amore. Egli precedeva sempre di qualche giorno l'artistica carovana; stipulava il fitto dei teatri, sale ec. ec., faceva gli abbonamenti, rivedeva i conti, scritturava que'professori d'orchestra che potevano convenirgli; con essi solo concertava le diverse opere, che la compagnia appena arrivata, dopo un giorno di riposo, eseguiva in pubbliche rappresentazioni, le quali da per tutto producevano il più grande effetto: insomma era di un'operosità meravigliosa ed indefessa. Una sera stavasi per rappresentare *Il Barbiere di Siviglia*. Il basso Figaro cadde da una scala e si sconciò tanto da non potersi sostenere in piedi. Il teatro era pieno zeppo di spettatori, l'introito era straordinario: come rifiutarlo mandando via il pubblico, con tanto discapito della società? Tutti gli artisti mesti e scoraggiati si rivolsero al maestro: Che potrò fare? egli disse loro... Poi li lasciò bruscamente, e pochi momenti dopo si presentò nell'abbigliamento del famoso Figaro. Tutti l'acclamarono, ed il pubblico informato della risoluzione presa dal maestro perchè non mancasse lo spettacolo, lo rimunerò con le più grandi ed entusiastiche dimostrazioni di affetto. Il nostro maestro confessava egli stesso che non dispiacque come artista.... almeno se ne lusingò; ma come cantante si credeva felice quando l'orchestra copriva la sua modesta e certo non bella voce. La serata fu soddisfacente per tutti.

Intimata la guerra dai Francesi ai Messicani nell'autunno del 1838, molti stranieri si allontanarono da quella contrada, anche perchè correva voce che tutti da quegli indigeni sarebbero stati trucidati. Perciò il Rossi pensò di recarsi all'Avana, e poco tempo dopo il suo arrivo colà venne scritturato in qualità di direttore del teatro, coll'obbligo di mettere in iscena le opere di sua composizione date al Messico. Alla sua valentia devesi che quella triplice compagnia esponesse nel solo corso di cinque mesi diciotto spartiti al pubblico Avanese. Nel 1839 il dovizioso Marty y Torres assunse l'impresa di quei teatri e scritturò il maestro Rossi, affidando alle sole sue

cure l'andamento e la direzione di quegli spettacoli. Il Marty non faceva altro che soddisfare i contratti, ed il Rossi poteva dirsi l'assoluto impresario, perchè egli disponeva, regolava e dirigeva tutto l'andamento teatrale. Era tale e tanta la fiducia che quel ricco negoziante aveva in lui, che gli diede il difficile mandato di condursi in Italia per fissare una nuova compagnia, affidandogli vistosissime somme senza cauzione alcuna, lasciandolo assoluto arbitro, e dichiarandosi preventivamente contento di qualunque sua operazione. Difficilissimo incarico, che il Rossi adempì con disinteresse, abilità e delicatezza. Di ritorno al Messico, il Marty, che pure lo rimunerò benissimo, rimase oltremodo soddisfatto della missione affidatagli; ed egli fu sì squisitamente delicato, che dagli artisti da lui scritturati non volle percepire la mediazione, come è di costumanza teatrale, del sei per cento sui contratti. Ciò fece meritare nuovi elogi al suo carattere leale e generoso.

Nel 1841 il Rossi sentì il bisogno di avere una compagna, ed espandere in quella la bontà del cuore e quel tesoro di affezioni che serrava nel petto. La signora Isabella Obermayer, prima donna assoluta di quei teatri, distinta e nobile creatura, che alla perfezione nell'arte univa educazione e modi squisiti, fu la donna che prescelse. Dopo alquanti giorni di questa unione furono assaliti i coniugi dal fiero morbo detto *febbre gialla*, dal quale scamparono per puro miracolo. Nella sua convalescenza il nostro Lauro ebbe la consolazione di leggere annunziata nei giornali la sua morte; perchè spedito da sette medici che l'assistevano e perduta ogni speranza di guarigione, nel pubblico si era creduto estinto, e la stampa propagò nei due mondi la sua morte. Chi ha sofferto la crudele malattia della febbre gialla, risente per lungo spazio di tempo mille malori: il Rossi e sua moglie non ne andarono esenti, e furono consigliati di abbandonare il paese ove si erano infermati; quindi intrapresero un viaggio alla Nuova Orleans ed a Madras, nelle quali città dettero un corso di recite

per parecchi mesi. Ma questo non bastò a calmare il Rossi dalle spaventevoli impressioni generate in lui dal pericolo corso. I medici trovarono ch'era per lui assoluta necessità il tornare in Europa. I molti suoi discepoli si offrirono di pagargli per tre anni le lezioni il doppio, purchè rimanesse tra loro, perchè avevano tanta fiducia nel suo insegnamento, che sostenevano e dicevano *bastare aver Rossi per maestro, per cantare anche senza i mezzi organici;* ma la sua salute che deperiva giorno per giorno l'obbligò a lasciare definitivamente quei luoghi, ed il 3 febbrajo del 1843 approdò felicemente a Cadice, dopo 29 giorni di traversata.

Otto anni passati dal Rossi al Nuovo Mondo gl'interruppero la carriera come compositore, perchè indefesso ed attivo come era per l'adempimento dei suoi obblighi, poco tempo gli rimaneva per dedicarsi a scrivere opere. Di più, l'aver dovuto dopo la sofferta malattia peregrinare di paese in paese per procurar pane agli artisti che conduceva con se, anche materialmente glielo impediva. Per questo suo modo di operare lasciò in quella terra la più onorata memoria di se, frutto del suo delicato sentire, del suo cuore e dell' elevatezza nella sua anima. Per distrarsi e per un puro divertimento fece un giro per le più belle città della Spagna; poi partì per Napoli, donde ripartì per Venezia e per Milano; qui rimodernò *I Falsi Monetarii* e scrisse *Il Borgomastro di Scheidam* ch' ebbe successo felicissimo; immediatamente ripartì per Madrid, ad accompagnarvi la moglie, la quale era scritturata pel teatro del Circo. Dalla Spagna mosse per Napoli, affin di mettere in iscena la nuova opera buffa *Il Dottor Bobolo,* ch'ebbe esito infelicissimo, mentre poi riprodotta in Torino l'anno appresso, fece per un'intera stagione la fortuna dell' impresario Negri. Nella stessa Torino, pel teatro d' Angennes, scrisse nella primavera del 1845 l'opera grandiosa *Cellini a Parigi,* che se ebbe incontro fortunatissimo, non si potè riprodurre altrove, perchè scritta per due prime donne assolute, difficili a combinarsi nello stesso teatro.

Ritornato in Madrid, il signor Salamanca gli offrì la direzione di quel teatro detto di Oriente. Il Rossi non volle accettare per non rimuover da quel posto il maestro che trovavasi ad occuparlo, benchè lo splendido Salamanca avesse garantito che quegli godrebbe sempre del suo onorario. Sul finire del 1845 si restituì in Milano, ove diede alla Scala l'opera appositamente scritta in soli diciannove giorni, *Azema di Granata*, ch'ebbe buon incontro; riprodotta poi in Vienna al Teatro di Porta Carinzia, l'ottenne egualmente; e nella primavera del 1847 per lo stesso teatro scrisse poi l'opera di obbligo *La Figlia di Figaro*. Richiamato in Milano, compose per la Scala nel Carnevale del 1846 al 1847 l'opera *Bianca Contarini*, che fu accolta con freddezza, e ne furono causa molte circostanze: la prima e forse la principale fu l'aver voluto con quell'opera protestare contro l'assordante chiasso delle opere moderne; la seconda ragione fu un pettegolezzo che vale la pena di raccontare. La catastrofe del dramma portava che il tenore morisse in iscena. Alla prima donna, bizzarra e capricciosetta, saltò in testa di voler morire ella in luogo del tenore: successe disputa tremenda fra loro, ma vinse, come era di dovere, la prima donna. Il tenore non potendo morire come gli sarebbe spettato per il regolare scioglimento del dramma, non volle per nulla prender parte nel quarto atto dell'opera, e perciò l'azione ne rimase smezzata, e la musica smembrata, monca, rappezzata, produsse poco o niuno effetto e cadde interamente. Gl'intelligenti sostennero che questa musica, data nella sua integrità, produrrebbe buon effetto, perchè bene elaborata, con semplicità di modi e con una certa novità di forme e di pensieri.

La mal ferma salute della moglie obbligò il Rossi a trasferirsi in Napoli, ove si trattenne per due anni, anche perchè le vicende politiche di quel tempo facevano tacere quasi tutti i teatri della Penisola. Invitato poi in Milano, scrisse per la Scala nel 1849 *Il Dominò Nero*, opera che consolidò sempre

più la fama del suo autore, tanto che venne immediatamente scritturato per comporre un altro spartito pel prossimo anno 1849.

Nel 1850, alternando la sua dimora tra Napoli e Milano, quasi a riposo de'suoi pellegrinaggi artistici venne nominato Direttore del Conservatorio di Musica nella seconda di quelle città. L'importanza artistica di questo posto, la grandezza dell'incarico e la non lieve responsabilità gli davano seria occupazione, perocchè dedicava tutte le sue cure ed il suo ingegno al nuovo ministero, ove qual sacerdote veniva chiamato a conservare, nel tempio della Dea delle melodie, il sacro fuoco dell'arte. Le annuali accademie finali e gli allievi che uscirono sul volgere di quasi venti anni da quell'Istituto musicale, mostrarono quanto il Rossi sia addentro nella musica, quanto informato nei progressi che l'arte stessa fa tutti i giorni, e quanto suo pensiero dominante sia quello di trasfonderla nei cari giovanetti alle sue solerti ed amorevoli cure affidati. Egli non idolatra il solo classicismo o quel periodo antico di grandezza musicale in cui tanta rinomanza acquistarono i maestri usciti dalla nostra Napolitana Scuola; ma volge i suoi studii anche al moderno, alle *palpitanti* attualità, e dove il saggio criterio musicale di lui trova il buono, ne fa tesoro e lo porge generoso ai suoi allievi.

Nel novembre del 1851 venne colpito da funesta sventura, perdendo la sua diletta moglie Isabella Obermayer, ch'egli teneramente amava. Assuefatto com'era da molti anni alla vita domestica, nella quale trovava solo sollievo e conforto alle sue serie occupazioni di artista, prese la risoluzione nel 1853 di sposare altra donna, Sofia Camererdi di Stoccarda, che dopo qualche anno perdè ancora, lasciandolo padre di due bambini che portano il nome di Laura ed Eugenia. Di bel nuovo isolato sulla terra e nel bisogno di un domestico consorzio, scelse una compagna tra le sue alunne del Conservatorio, la signora Matilde Ballerini di Casalmaggiore, che sposò in terze nozze; la quale sebbene dotata di ottime

qualità, da fare sperare buona riuscita come cantante soprano, pure allettata dal carattere dolce ed affettuoso del Rossi, accettò la vita tranquilla che le si offriva. Le nozze si celebrarono il 28 novembre 1864, e quest'unione abbella tuttavia l'esistenza dei conjugi.

Di un'attività prodigiosa, il nostro maestro dal 1850 al 1859 compose gran quantità di svariata musica strumentale e vocale che si eseguì nelle accademie del Conservatorio, e diverse opere, come nel 1851 al 1852 *Le Sabine* per la Scala di Milano, nel 1853 *L'Alchimista* pel Teatro del Fondo di Napoli, nell'autunno del 1855 *La Sirena* per la Canobbiana di Milano. Nel dicembre del 1858 poi pubblicò coi tipi Ricordi la *Guida di armonia pratica orale* per gli allievi dell'I. R. Conservatorio. Sospeso quindi per parecchi anni di scrivere opere teatrali, e solo ad istanza degli editori Giudici e Strada di Torino nel 1868 ricomparve al Teatro della Canobbiana con due farse, *Il Sigaro rivale* e *Il Maestro e la cantante*, nelle quali egli è anche autore delle parole; e scrisse poi nel susseguente autunno 1869, anche per conto dei suddetti editori, al teatro d'Angennes di Torino *Gli Artisti alla fiera*. Queste ultime tre produzioni ebbero esito felicissimo, e segnarono il progresso dell'armonia non mai disgiunto dal melodioso canto italiano.

Diverse Accademie e Società Filarmoniche lo vollero a loro aggregato. L'Accademia di *S. Cecilia* in Avana lo nominò suo socio: altrettanto fece *L'Avanera*, pure in Avana. Inoltre fu nominato Maestro onorario della Congregazione ed Accademia di S. Cecilia in Roma, condirettore onorario della *Scuola gratuita di canto in Cremona*, socio onorario della Filarmonica Bellini di Palermo, di Macerata e di Napoli, del pari che del *R. Istituto Filarmonico di Lodi*, dell'*Unione Filarmonica di Bergamo*, dell'*Accademia Filarmonica Romana*, socio ordinario della *Società Filarmonica di Firenze* ec. ec.

Tra le opere composte dal Rossi, quelle che meritano il primo posto sono *Cellini a Parigi*, *I Falsi Monetarii* ed

Il Dominò Nero, perchè altamente filosofiche e ricche di concetti e di bellezze musicali. Felice Romani lo chiamava nella musica buffa il successore di Donizetti. Pel proponimento fatto da noi, ed altre volte già detto, di non estenderci troppo nei giudizii sui compositori tuttavia viventi, dobbiamo qui fermarci e ci fermiamo. Non ci si può negare per altro la facoltà di ripetere ciò che da altri autori trovasi pubblicato per le stampe, e perciò chiudiamo questa biografia col seguente brano.

« Il Rossi è uno di que' begli ingegni fatti quasi esclu-« sivamente per l'educazione dei giovani: disinteressato sino « alla noncuranza; e pieno d'amor proprio, non solo per « trasfondere quello che possiede, non per conservare ge-« losamente in se quello che sa, egli va superbo quando « si può dire: *questi è allievo del Rossi.....* Pazientissimo « e severo nel tempo stesso, e più di tutto abnegato per se, « come la tenera madre, purchè vegga fiorire il suo allie-« vo. Egli ha un fare di composizione tra l'antico ed il mo-« derno, tra l'armonia melodica di Cimarosa e la piena e « grandiosa di Rossini e Mercadante. Non rinunciando mai « al canto, concede alla moda quel tanto che non offende « la melodia, il buon gusto, la delicatezza dei sensi. Le sue « cantilene sono peregrine: i suoi accompagnamenti fioriti e « ricchi: ma la filosofia è la sua norma perenne, per cui « egli sacrifica tutto a questa necessità, fino al nume del « Teatro, cioè l'applauso. Però delle sue opere come di tut-« ti, quale più felice quale meno, nessuna si può dire di-« fettare per regola, per maestria, per buon senso.

« La lealtà e la riconoscenza sono nel cuore di Rossi pre-« potenti passioni, e la beneficenza trova eco non solo, ma « albergo costante nell' anima di lui.

« Lauro Rossi è amato e stimato da tutti coloro che l'av-« vicinano, e gode nel mondo e nell' arte fama e rinomanza « meritate. S'egli è poi vero che l'arte musicale vuol esse-« re, come l'amore, sentita per natura, Lauro Rossi è artista

« per eccellenza, perchè trovasi in lui eminentemente svi-
« luppato il sentimento artistico. » (1).

Composizioni di Lauro Rossi esistenti nell'Archivio del Collegio di Napoli.

1.° *Le Contesse Villane*, opera buffa in un atto. Napoli Teatro la Fenice primavera 1829.
2.° *Costanza ed Oringaldo*, opera seria in un atto. Napoli Teatro San Carlo 1830.
3.° *La Casa disabitata* (1), opera buffa in due atti. Milano I. R. Teatro la Scala autunno 1834.
4.° *Amelia*, opera semiseria in due atti. Teatro San Carlo carnevale 1834 e 1835.
5.° *I Falsi Monetarii*, melodramma in due atti. Milano Teatro della Scala 1844.
6.° *Il Borgomastro di Scheidam*, opera semiseria in tre atti. Milano idem 1844.
7.° *La Fiera*, ossia *Il Dottor Bobolo*, opera semiseria in tre atti. Napoli Teatro Nuovo carnovale 1845.
8.° *Scommessa e Matrimonio*, opera semiseria in due atti.
9.° *L' Alchimista*, opera semiseria. Napoli Teatro del Fondo estate 1853.

Altre menzionate nelle diverse Biografie

1° *La Villana Contessa*, opera buffa. Napoli Teatro Nuovo inverno del 1830. — 2° *Il Casino di Campagna*, opera buffa. Napoli estate 1831. — 3° *Il Disertore Svizzero*, opera semiseria. Roma Teatro Valle autunno 1832. — 4° *Baldovino tiranno di Spoleto*, opera seria. Roma (casa privata) carnovale 1832.— 5° *Il Maestro di Scuola*, opera buffa. Roma (casa privata) primavera 1832. — 6° *Le Fu-*

(1) Ampelio Magni: Lauro Rossi, cenni biografici.

(1) Quest'opera, riprodotta in ispaguuolo, venne rimodernata sotto il titolo *I Falsi Monetarii*.

cine di Bergen, opera semiseria. Roma Teatro Valle autunno 1833. — 7° *Saul*, oratorio scritto per l'Ospizio di San Michele in Roma 1833 — 8° *Elegia* in morte di Bellini, dedicata alla Pasta. Milano 1835. — 9° *Leocadia*, opera semiseria. Milano Teatro Canobbiana estate 1835. — 10° *Giovanna Shore*, opera tragica. Messico Teatro Municipale estate 1835. — 11° *Cellini a Parigi*, opera semiseria. Torino Teatro d'Angennes primavera 1845. — 12° *La Villana Contessa*, rimodernata, opera buffa. Teatro Sutera primavera 1845. — 13° *Azema di Granata*, opera seria. Milano Teatro della Scala autunno 1845. — 14° *La Figlia di Figaro*, opera buffa. Vienna Teatro Porta Carinzia primavera 1846. — 15° *Bianca Contarini*, opera seria, Milano Teatro della Scala carnovale 1846-1847. — 16° *Il Dominò Nero*, opera semiseria. Milano Canobbiana autunno 1849. — 17° *Le Sabine*, opera seria. Milano Teatro della Scala carnovale 1851. — 18° *La Sirena*, opera semiseria. Milano Teatro Canobbiana 1855. — 19° *Il Sigaro Rivale*, farsa giocosa. Milano Teatro Canobbiana autunno 1868. — 20° *Il Maestro e la Cantante*, farsa di cui il Rossi compose anche le parole. Milano Teatro Canobbiana 1868. — 21° *Gli Artisti alla Fiera*, opera buffa. Torino teatro d'Angennes autunno 1869. — 22° Cantate diverse. Pezzi sacri. Messa di gloria scritta in Avana. Pezzi di musica vocali ed istrumentali, composti per gli allievi, ed in occasione delle accademie dell'I. R. Conservatorio. Cantata scritta pel Real Collegio Femmineo di San Filippo in Milano. Grande cantata per l'arrivo in Milano di S. M. l'Imperatore d'Austria. Altri pezzi nell'opera *La Vergine di Kermes*, a beneficio e totale interesse del Pio Istituto Musicale in Cremona. *Guida d'armonia orale*, per gli allievi del R. I. Conservatorio.

ERRICO PETRELLA

Nacque Errico Petrella in Palermo il 1.° dicembre del 1813 da Fedele, ufficiale di marina, e da Maria Antonia Mazzella di Ponza. Fanciullo, fu condotto dai genitori in Napoli, ed all'età di otto anni cominciò ad apparare musica dal professore di violino Saverio del Giudice. A dieci anni venne ammesso nelle scuole esterne del Collegio di San Sebastiano, ed a'12 nel 1825, previo esame, ottenne il posto gratuito

nel Convitto del Collegio. Stando il padre assente da Napoli per affari di servizio militare, la madre coi modesti mezzi che aveva per vivere, non poteva provvederlo di un cembalo per istudiare. Il vispo giovinetto immaginò di formarsi una *tastiera* artificiale di bucce di arancia, adoperando la parte esterna di esse per rappresentare i *tasti* pei tuoni naturali e la parte interna per i cromatici, scrivendo sopra ciascun tasto la lettera iniziale che indicava il tuono, e di questo preteso cembalo si serviva par esercitarsi nelle sue lezioni. Venuto a notizia del direttore Zingarelli l'ingegnoso ritrovato del suo giovine allievo, ordinò immantinente che a sue spese si comprasse un cembalo, che regalò al Petrella per incoraggiarlo ed invogliarlo di più a studiar di proposito quando la mancanza dello strumento non poteva fargli ostacolo. Allorchè fu ammesso nel Collegio, ebbe a suoi maestrini Michele Costa e Vincenzo Bellini. Indi a poco passò alla scuola del Furno e di Francesco Ruggi; e dopo i progressi che mostrò di aver fatto nello scorrere di qualche anno, Zingarelli lo accolse tra i suoi discepoli a studiar contropunto e composizione.

Una società di signori aveva preso a dirigere il piccolo Teatro della Fenice di Napoli. Vi era tra essi il signor Sangiovanni, amico della famiglia Petrella. Venne in mente al Sangiovanni di fare scrivere un'opera per quel teatro al nostro giovine Errico che contava appena sedici anni; ne parlò al padre, che sicuramente dovette andare altero della proposta, ma non ebbe coraggio di aderire se prima non consultasse suo figlio. Recatosi in Collegio ed espostogli l'accaduto, ebbe in risposta un audace *sì*..... Il padre non mancò di fargli presenti le gravi difficoltà che poteva incontrare e dal Governo del Collegio e dal direttore Zingarelli per iscrivere un'opera per un pubblico come il Napolitano, molto esigente, benchè la rappresentazione avvenisse in un teatro più che modesto; ma il figlio persistè nell'affermativa di comporre a qualunque costo l'opera suddetta. Zingarelli,

informato del fatto, francamente vi si oppose, dicendo che quantunque il Petrella avesse le più belle e felici disposizioni per la composizione, pure non era al caso, e doveva aspettare qualche anno ancora per terminare bene tutti gli studii ed apprendere l'arte nelle sue singole branche, prima di esporre un suo lavoro al pubblico, che sapeva essere indulgente pei giovani esordienti, ma non lasciava però di essere severo contro coloro che non essendo ancora in grado, si esponevano da temerarii ad affrontare il suo giudizio. Vane furono tutte le buone ragioni e le persuasive che i suoi maestri e gli amici suoi veri cercarono d'insinuargli. Egli avea già firmato un contratto per comporre un'opera pel Carnovale, ed anzichè lacerarlo, preferì meglio uscirsene dal Collegio, quantunque non fosse giunto ancora agli anni voluti dai regolamenti. Ciò eseguito, e preoccupato dal pensiero fisso di scrivere l'opera per la quale credeva divenir subito Maestro, accettò con vero trasporto il libretto di un'opera buffa in due atti presentatogli dal poeta Andrea Leone Tottola, intitolato *Il Diavolo color di Rosa*, e lo cominciò a musicare.

Il Petrella sino allora non aveva mai nè udito un'opera, nè assistito ad una rappresentazione teatrale, e diciamolo pure, non aveva nè anche scritto un pezzo di musica strumentale; di modo che in questo primo lavoro può dirsi che tutto fece alla ventura, seguendo solo le sue ispirazioni, che cercò di guidare alla meglio col poco suo sapere e colle semplici cognizioni di scuola. Fu audace, è vero, il suo procedere, ma chi non conosce il vecchio adagio *audaces fortuna juvat?*... La sua opera, andata in iscena alla fine del 1829 e principio del 1830, ebbe incontro di vero fanatismo, ed il diciassettenne giovinetto, salutato maestro, divenne soggetto di ammirazione per tutti i Napolitani, che indistintamente si affollavano al piccolo Teatro della Fenice per ammirare i primi frutti che dava questa novella pianta, che più tardi doveva ingigantirsi tanto da occupare di se il mondo mu-

sicale. Una sera, tra la moltitudine delle persone di tutte le classi e condizioni che accorrevano alla Fenice, si trovava il suo maestro Francesco Ruggi, che sentendo l'unanime approvazione del pubblico al lavoro del suo allievo, ne piangeva per tenerezza, e dopo averlo invitato in sua casa, l'obbligò a continuare e finire i suoi studii di *contropunto*, di *fughe*, di *canoni* ed altro, che costituiscono poi il vero maestro. Anche lo Zingarelli, quando intese il gran successo che aveva ottenuto il suo disobbediente allievo, se ne compiacque e diceva: « Per me non era un segreto lo spiccato talento « che dimostrava questo più che temerario giovinetto: pec« cato che non volle ascoltare i miei consigli! ma se in« coraggiato da questo miracoloso successo continuerà a « studiare, non mancherà di brillare tra i maestri Napole« tani e di fare onore alla nostra scuola. » Tra le condizioni della sua scrittura vi era quella, che se l'opera incontrava, l'impresario si obbligava a dargli 40 ducati (170 lire); se poi non riusciva, il maestro nulla aveva a pretendere. Tutto al contrario di come si pratica in giornata, in cui un povero giovine per vedere messa in iscena una sua produzione deve pagare ingente somma all' impresario onde farla accettare! Perchè *Il Diavolo color di Rosa* ebbe incontro più che favorevole ed inoltre apportava un grande introito in ogni rappresentazione, l'impresario ebbe coscienza, ed invece di quaranta ducati ne pagò ottanta al fortunato maestro. Nella qualità di storico ci conviene far notare che in quella medesima stagione scrissero per lo stesso teatro rinomati maestri, cioè Pietro Raimondi e Valentino Fioravanti; ma dopo il *Diavolo* del Petrella, le loro composizioni furono trovate pallide e non ebbero successo alcuno. L'impresario offrì al Petrella una nuova scrittura a vantaggiosissime condizioni, che questi non volle accettare, preferendo di scrivere per un teatro di maggiore importanza, e perciò diede al Teatro Nuovo nel 1831 le opere buffe *Il Giorno delle Nozze* che ebbe buon successo, e nel 1832 *Pulcinella morto e non morto* che piacque discretamente.

Nell'anno 1835 pensò di scrivere un'opera seria, *Cimodocea*, il cui soggetto fu tratto dai *Martiri* di Chateaubriand. Avendo musicati alcuni pezzi, li fece sentire alla Ronzi de Begnis, al Lablache, non che all' egregio direttore Giuseppe Festa, e questi ne rimasero tanto soddisfatti, che proposero subito al Barbaja di far rappresentare l'opera in San Carlo, assumendo essi la responsabilità della riuscita: ma la Soprintendenza teatrale di quel tempo, perchè troppo giovine il Petrella e senza nome ancora, non volle accettarlo tra i maestri di obbligo. Tal rifiuto lo indispettì non poco, ed invitato a scrivere altra opera buffa pel Teatro Nuovo, compose nel 1836 *Lo Scroccone* che non ebbe buon successo. Nell'anno del 1837 scrisse per lo stesso teatro l'opera semiseria *I Pirati Spagnuoli* con libretto di Emmanuele Bidera, ch'ebbe splendido incontro, e venne encomiata anche dal Donizetti, che spesso andava a sentirla e ne lodava a preferenza un gran bel duetto tra la donna ed il buffo, rimasto come gioiello in tutte le società musicali napolitane. Nell'anno 1839 compose anche pel Teatro Nuovo *Le Miniere di Freimberg* ch'ebbero brillantissima ed unanime approvazione. Dietro tanti successi si era limitato a dimandare per ogni sua nuova opera il modestissimo prezzo di ducati centoventi (lire 510) per ognuna, che, trovato anche esorbitante dagl'impresarii di quel tempo, fece sì che il Petrella indispettito contro di essi, prese la violenta e mal calcolata determinazione di non comporre più opere teatrali, e rimase per dieci anni inoperoso, senza scrivere più una nota, ed occupando il suo prezioso tempo e gli anni più belli della sua gioventù a dare semplicemente lezioni di canto per vivere; e fu nel periodo di questa per lui disgraziata epoca che prese il posto di direttore della musica del Teatro Nuovo, periodo in cui Mercadante ivi diede la sua *Eleonora*.

Dirigendo l'impresa del medesimo teatro un certo Marra, questi non trovando esagerate le pretese del Petrella di 120 ducati per un'opera, gli diede commissione di scrivere nel 1850

quella che portava il titolo *Le Precauzioni*, con poesia di Marco d'Arienzo. Ma caduta l'impresa del Marra, i nuovi speculatori che gli erano succeduti non vollero riconoscere il patto dal loro antecessore stabilito col maestro Petrella, e gli mossero litigio ne' tribunali, che pure trovarono tali attenuanti ragioni (perchè non bene espressi i patti del contratto) da poter condannare il maestro a dare l'opera a prezzo minore di quello stabilito e stipulato col Marra; ed il padre stesso lo consigliava, pel quieto vivere, di consegnare lo spartito per la misera retribuzione di ducati 40. *Le Precauzioni* andate in iscena ebbero successo di vero fanatismo, e per un anno intero senza interruzione alcuna si rappresentarono in quel teatro con plausi sempre crescenti e con un pubblico ansioso di sentirle e risentirle, dovendosi buona parte di esso rimandare indietro tutte le sere, perchè non permetteva di contenerlo la picciolezza del teatro. Il *Giornale Ufficiale* di Napoli del Petrella così scriveva: « In quest'opera possono dirsi risorti Paisiello e Cimarosa; » sincero e lusinghiero elogio al merito del nostro maestro.

Dall'impresario del Teatro del Fondo venti giorni dopo il gran successo delle *Precauzioni* gli si fece proposta di scrivere un'opera semiseria nel 1851 col titolo *Elena di Tolosa*, poesia dell'egregio Domenico Bolognese, con compenso di 800 ducati, che il Petrella accettò; egli compose subito la musica, ch'ebbe grande incontro, tanto che si pensò di trasportarla nel Teatro San Carlo ove ebbe eguale riuscita. Tra i pezzi che più emergevano per bellezza e novità era una romanza cantata dal buffo con accompagnamento di violoncello, sì patetica da commuovere alle lagrime, e che venne molto lodata dagl'intelligenti.

Dopo tale splendido successo venne invitato a scrivere l'opera di obbligo per S. Carlo nel Carnevale del 1854, in quel S. Carlo in cui anni prima, per le ragioni dette sopra, era stato rifiutato. *Marco Visconti* fu il soggetto suo favorito, che con piacere musicò per la Penco, la Borghi Mamo, il

Fraschini e il Ferri. Il teatro si aprì in quell'anno col *Trovatore* di Giuseppe Verdi, che ebbe quel successo favoloso che tutti ricordano. Dopo si diede la *Margherita Pusterla* di Pacini su libretto del detto Bolognese, che cadde compiutamente. Tutti compiangevano il Petrella che doveva venire l'ultimo, e forse era destinato a subire la stessa infausta sorte del Pacini; ma fortunatamente successe il contrario. Il *Marco Visconti* incontrò la generale approvazione: gli applausi di tutto il pubblico furono unanimi e prolungati, e fu con quest'opera, acclamata ogni sera di più, che terminò in quell'anno la stagione teatrale, spargendosi la fama di tal musica con tanta celerità, che nella primavera vegnente venne riprodotta al Teatro Carlo Felice in Genova, nell'estate a Vicenza, nel dicembre alla Scala di Milano, ed in quella stessa stagione si rappresentò alla Fenice di Venezia, al Teatro Regio di Torino ed all'Apollo di Roma, e da per tutto ebbe felice e deciso incontro.

Immediatamente la direzione di Milano gli diede incarico di scrivere per la Scala l'opera d'obbligo. *Elnava* o *L'Assedio di Leida* vide la luce nel marzo del 1855 in quell'imperial teatro, ed ebbe esito sì felice, essendone esecutori la Maiser, Graziani e Corsi, che in Napoli il Teatro San Carlo ed il Teatro Nuovo si disputarono chi dovesse prima riprodurla, e per decisione dei tribunali la nuova musica fu rappresentata nella stessa sera ai due teatri ed ebbe in ambidue una splendidissima riuscita. Una malattia sopravvenuta al Petrella gl'impedì di scrivere l'opera, anche di obbligo, per la Fenice di Venezia nel carnovale del 1857; ma ristabilitosi, accettò l'impegno di comporre a più vantaggiose condizioni quella (sempre di obbligo) per la Scala di Milano l'anno appresso 1858, e questa fu quella fortunatissima *Jone*, ch'ebbe ad esecutori la Albertini, Negrini, Guicciardi, Biacchi ec. ec., la quale, disgraziata nella prima sera a causa d'incerta esecuzione, ebbe poi incontro di fanatismo nelle recite consecutive, e poi da per ogni dove; e non solo nei

teatri di Europa, ma dell'America ancora, ove è sempre acclamatissima e desiderata; notandosi che mentre faceva il suo trionfal corso, contemporaneamente si davano in Milano con plauso *L'Assedio di Leida* al Carcano e *Le Precauzioni* a Santa Radegonda. In seguito di tanti successi gli venne fatto il grazioso e lusinghiero invito di scrivere la terza opera per la Scala, distinzione che dopo Bellini, il solo Verdi avea ottenuto; ed *Il Duca di Scilla* comparve nella quaresima del 1859, eseguito dalle sorelle Marchisio, da Pancani, Merly, Laterza; e non ostante i movimenti politici e guerreschi di quel tempo, l'opera piacque, quantunque rappresentatasi le sole quattro ultime sere della stagione del 1859. Chiamato in Napoli, compose la *Morosina* pel Teatro di San Carlo nel 1860, e piacque tanto, che gli venne offerta scrittura anche per l'opera di obbligo nell'anno appresso, carnovale del 1861. Questa fu la tragedia lirica in tre atti *Virginia*, eseguita dalla Galletti, Negrini e Coletti. L'esito di quest'opera fu contrastato, e può dirsi che generalmente non piacque. Nell'estate precedente avea scritto pel Real Teatro del Fondo il *Folletto di Gresy* con poesia dell'anzidetto Bolognese, ch'ebbe buon successo, quantunque gli animi in quei giorni fossero a tutto altro rivolti che alla musica. Invitato dalla Commissione dei Reali Teatri di Napoli, scrisse nello stesso anno e per lo stesso S. Carlo l'*Inno* a Vittorio Emmanuele.

Gli anni 1862 e 1863 li passò non sappiamo dire se nell'inerzia, nel riposo o nella meditazione: certo si è che il repertorio teatrale, che pure ne avvertiva la mancanza, non venne arricchito in quel periodo di tempo di altre produzioni del Petrella.

Nel 1864 scrisse pel Regio Teatro di Torino *La Contessa d'Amalfi*, poesia di Peruzzini, e piacque molto. Venne di poi pregato di farla rappresentare in Roma, quindi in Napoli, e dappertutto ottenne eguale e splendido successo, ed è una delle opere alla moda che sta facendo il giro dei due emisferi.

Preso impegno colla direzione de' Teatri di Napoli, compose per San Carlo nel 1865 la *Celinda*, ch' ebbe contrastata riuscita, mentre l'ebbe fortunata in Torino, Brescia, Roma ed altre città d'Italia; ma l'incontro o la disapprovazione di una musica molte volte dipende da tante cause forse estranee al merito della stessa. Chi può rispondere mai della volubilità, dell'incostanza, ed anche dei capricci del pubblico? La storia teatrale ne ha registrato tanti, che i contemporanei ricordano tutti, e perciò credo inutile il qui ripeterli.

Nel 1866 compose pel Teatro Apollo di Roma *Caterina Howard* eseguita da'coniugi Tiberini e dal Pandolfini. Quest'opera ebbe successo felicissimo, e prima che fosse andata in iscena, dagli editori Giudici e Strada di Torino ne venne acquistata la proprietà. Nel carnovale del 1869, invitato a scrivere un'opera per S. Carlo, questa fu la *Giovanna II di Napoli*, sopra libretto di Ghislanzoni, eseguita dalla Lotti della Santa, dalla Favi Gallo, Zaccometti e Quintili Leoni. Ebbe gratissima accoglienza da questo imparziale, e qualche volta anche severo pubblico, che molti pezzi faceva ripetere tutte le sere. La signora Lotti brillava quale splendidissima stella. La Favi Gallo si mostrava suo degno satellite. In questo lavoro si è da tutti notato un gran progresso che il Petrella avea fatto nell' arte di comperre.

Finalmente, nella primavera del 1870, scrisse l' ultima opera intitolata *I Promessi Sposi* pel Teatro della piccola città di Lecco, quasi patria di quei due fidanzati protagonisti del celeberrimo romanzo italiano, che il Manzoni scrisse in una casipola in Lecco, ed ove il Petrella compose ancora la musica sopra libro tratto da quel soggetto e scritta in meno di due mesi. Di questo lavoro chi opinò che fosse la migliore produzione del Petrella; chi la disse accuratamente composta con arte, sommo gusto ed eleganza; e vi fu chi sostenne che il maestro non potea meglio esprimere colla musica nè le parole, nè le situazioni sceniche, anzi in questo tutti generalmente convennero. Pur non mancò qualcheduno più severo,

che uscendo dalla moltitudine plaudente volle caratterizzarla non tutta di egual merito. A noi piace unirci all'universalità, che la proclamò degna sorella della *Jone* e delle *Precauzioni*. Per rendere più solenne quella rappresentazione, v'intervenne l'ottuagenario illustre autore de' *Promessi Sposi*. Ognuno può bene immaginarsi le grandi ovazioni che gli vennero tributate, e per riverbero ebbe anche le sue il nostro Petrella, ch'era ben contento e raggiante di gioia in poter dividere i frenetici applausi di quella serata col più grande italiano vivente, col nestore della letteratura moderna. In Firenze, in Torino, in Genova *I Promessi Sposi* ebbero lo stesso felicissimo successo che in Lecco, e più splendido ed entusiastico l'ottennero in Longiano, nella ricorrenza delle feste musicali, quando in quella città s'inaugurò il nuovo teatro detto *Teatro Petrella*. Quel vergine pubblico, inebriato dalla musica di lui, lo colmò di onori e lo retribuì con le più entusiastiche acclamazioni.

Petrella ha avuto diverse maniere di comporre: la prima comincia col *Diavol color di Rosa* e termina colle *Precauzioni;* la seconda comincia col *Marco Visconti* e termina colla *Jone;* dà principio alla terza maniera *La Contessa d'Amalfi*, che finisce coi *Promessi Sposi*. Il far disamina di queste diverse maniere ci farebbe uscire dal nostro programma: possiamo solo storicamente far rilevare che le due sue ultime opere sono con più diligenza composte ed accuratamente elaborate.

Onorificenze

1863. Cavaliere dell'ordine de' Ss. Maurizio e Lazzaro.
1864. Socio del Reale Istituto musicale in Firenze.
1865. Maestro compositore onorario dell'Accademia di Santa Cecilia in Roma.
1865. Socio dell'Accademia del merito di Roma.
1865. Uffiziale dell'Ordine de' Ss. Maurizio e Lazzaro.

1866. Socio promotore onorario della Commissione di Guido d' Arezzo.
1868. Presidente della Commissione suddetta.
1868. Uffiziale dell' Ordine della Corona d'Italia.
1869. Socio dell' Accademia Filarmonica Bellini in Palermo.
1870. Socio Nazionale della Reale Accademia di Belle Arti di Napoli.

I. Composizioni di Errico Petrella esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Il Diavolo color di Rosa*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro la Fenice 1829.
2.° *Il Giorno delle Nozze*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1831.
3.° *I Pirati Spagnuoli*, opera semiseria in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1837, riprodotta allo stesso Teatro nel 1856 con nuovi pezzi aggiunti.
4.° *Le Miniere di Freimberg*, opera semiseria in due atti. Napoli idem 1839.
5.° *Le Precauzioni*, opera buffa in tre atti. Napoli idem 1850.
6.° *Elena di Tolosa*, opera semiseria in tre atti. Napoli Real Teatro del Fondo 1852.
7.° *Marco Visconti*, opera seria in tre atti. Napoli San Carlo 1854.
8.° *Elnava o L' Assedio di Leida*, melodramma tragico in quattro atti. Milano Teatro la Scala 1855, poi rappresentata in Napoli nel 1856.
9.° *Jone*, dramma tragico in quattro atti. Milano Teatro la Scala 1858, poi rappresentata in Napoli nello stesso anno.
10.° *Il Duca di Scilla*, dramma serio in quattro atti. Milano Teatro la Scala 1859, poi rappresentata in Napoli nel 1860.

11.° *Morosina*, melodramma tragico in tre atti. Napoli San Carlo 1860.

12.° *Il Folletto di Gresy*, commedia in tre atti. Napoli Real Teatro del Fondo 1860.

13.° *Inno a Vittorio Emmanuele II*. Napoli Real Teatro San Carlo 1861.

14.° *Virginia*, tragedia lirica in tre atti. Napoli Real Teatro San Carlo 1861.

15.° *La Contessa d'Amalfi*, dramma serio. Torino Teatro Regio 1864, rappresentata in Napoli nel 1867.

16.° *Celinda*, opera seria in tre atti. Napoli Real Teatro San Carlo 1865.

17.° *Giovanna II di Napoli*, dramma serio in quattro atti. Napoli San Carlo 1869.

II. Altre mentovate nelle diverse Biografie.

1° *Pulcinella morto e non morto*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1832. — 2° *Cimodocea*, opera seria. Napoli 1835. — 3° *Lo Scroccone*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1836. — 4° *Caterina Howard*, opera seria. Roma Teatro Apollo Carnovale 1866.—5° *I Promessi Sposi*, opera semiseria. Lecco 1869.— 6° Gran Marcia Cavalleresca, scritta per ordine di S. A. R. il Duca di Aosta in occasione del gran Torneo in Firenze, eseguita da 300 professori.—7° Diversi *Album* di musica vocale per camera.— 8° Molti *Servizii da Chiesa* e gran numero di *Solfeggi* per diverse voci.

GIUSEPPE LILLO

Nacque in Galatina, terra della provincia di Lecce, il 26 febbrajo 1814, dai conjugi Giosuè e Maria Rosari Ayroldi. Dal padre, distinto maestro di cappella, apprese i principii della musica ed a sonare il pianoforte; poi passò a studiare il *partimento* col maestro Luigi Carnovale di Lecce. A poco a poco si fece palese in lui non solo la vocazione, ma la de-

cisa volontà di apprendere la bell'arte, e perciò il padre prese la risoluzione di condurlo in Napoli, onde collocarlo nel Real Collegio, che in quell'anno, cioè nel 1826, era passato dall'edifizio di San Sebastiano all'attuale di San Pietro a Majella. Appena arrivato, venne presentato al Direttore Zingarelli, il quale dopo averlo esaminato, lo ritrovò non pure disposto, ma tanto inoltrato a sonare il pianoforte, che lo giudicò meritevole di un posto gratuito. Immediatamente ne fece rapporto al Governo del Collegio, e questo al Ministro dell'Interno, il quale uniformandosi all'articolo XVI del regolamento organico, *per merito straordinario* gli accordò il posto gratuito nel Collegio in data del 20 luglio 1826. Dallo Zingarelli vennegli destinato il pregevole maestro Giovanni Furno per insegnargli *partimenti* od *armonia sonata*, e scorgendo la particolare disposizione che il giovinetto mostrava per sonare il pianoforte, quando Francesco Lanza venne a maestro del Collegio nel 4 aprile del 1827, lo affidò alle solerti cure ed alle severe lezioni di lui. Il Lanza fu il primo che introdusse in Napoli quella classica scuola di Muzio Clementi, che progredendo sempre da quel tempo fin oggi, ha dato i più felici risultamenti (1).

(1) Basterebbe per provare l'eccellenza di questa scuola il solo Costantino Palumbo, che fu anche allievo del Lanza, e che dopo essersi fatto tanto applaudire dal pubblico parigino ed aver meritate splendide lodi dal difficilissimo Rossini, ripatriatosi ora, meritamente occupa tanto elevato posto in Napoli e come sonatore e come compositore. Nè riuscirà discaro ai nostri lettori se riportiamo ora che parlasi di Palumbo la lettera che trovasi nel *Giornale di Napoli* venerdì 12 maggio 1871 diretta al Cav. Evaristo Chiaradia dal maestro Cav. Claudio Conti.

« Egregio signor Chiaradia,

« Nel *Giornale di Napoli* di martedì ho letto con vivo interesse un distinto articolo sull'illustre Thalberg, tolto dall'*Opinione* di Firenze e scritto dall'egregio d'Arcais.

« I paragoni che fa il pregevole critico tra le due grandi scuole di pianoforte capitanate dal Listz e dal Thalberg, sono di una lucidez-

Quando il Lillo fu creduto idoneo ad incominciare lo studio del contropunto, Zingarelli volle annoverarlo fra i suoi allievi, ed in poco tempo divenne uno dei suoi prediletti, perchè il venerando vegliardo si affezionava di più a quei giovanetti che mostravano disposizione e buon volere ad apprendere la difficile arte. Terminati i suoi studii di contropunto e composizione, gli fu concesso come premio della sua assidua applicazione di scrivere una *Messa* per quattro voci con orchestra, la quale incontrò la generale approvazione. Indi scrisse un *Dixit Dominus*, che del pari ebbe buon successo e riscosse gli elogi de'maestri tutti, i quali preceduti dal loro Direttore assisterono all' esecuzione nella Chiesa del Collegio, in occasione della gran solennità della festa di Sant' Oronzio che in tutti gli anni si celebra nella prima domenica di settembre. Dopo sì felici risultamenti, e dopo aver

za maravigliosa, come pure le cause di prevalenza dell' una sull' altra, ed io di cuore mi associo alle sue idee; solamente, quando parla della formazione di una terza novella scuola, la quale possa e debba riunire il meglio ed il buono delle prime due, io mi permetto di far osservare all'egregio appendicista dell' *Opinione* che noi in Napoli già la vediamo ottimamente attuata: degno capo di essa scuola è il distintissimo pianista Costantino Palumbo.

« Questo giovine artista riunisce in sè, alla perfetta esecuzione, delicatezza, eleganza, arte di canto, il brio, l'agilità, la forza e la sonorità dell' istrumento, nell'eseguire ogni specie di musica. Come compositore per pianoforte, non ardisco giudicarlo; credo però che sia uno dei più dotti, originali ed accurati scrittori che vanti l'Italia.

« A me pare che la fusione desiderata dal d'Arcais sia avvenuta, e la terza scuola si trova nella nostra Napoli in progresso con molti e distinti giovani proseliti.

Dev.° amico

CLAUDIO CONTI. »

Crediamo dover aggiungere a questo proposito che la lettera del maestro Cav. Claudio Conti fu subito riprodotta e molto lodata dall' egregio critico dell' *Opinione*, F. d'Arcais, scrittore non sospetto di troppa parzialità per la gloriosa scuola ch'è scopo principale di questo mio libro.

occupato per più anni il distinto posto di primo alunno maestrino, ebbe dallo Zingarelli l'incarico di scrivere un' operetta pel teatrino del Collegio intitolata *La Moglie per 24 ore*, che andata in iscena nel Carnovale del 1834 ed eseguita dai suoi compagni, meritò unanimi e sinceri applausi, non di semplice incoraggiamento, come suol farsi in simili casi, ma creduti giusti e meritati pel valore della composizione, che in vero sembrava scritta non da giovine esordiente, ma da un maestro che altre produzioni avesse dato alle scene.

Successo sì compiuto gli procacciò l'invito dell' impresario del Teatro Nuovo di scrivergli l' opera buffa *Il Giojello*, ivi rappresentata nel 1836. Questa fu la prima produzione teatrale, dopo quella del Collegio, che presentò al pubblico pagante. I Napolitani la riceverono con pieno compiacimento, sì perchè amavano il Lillo che incominciava a dare lusinghiere speranze del suo brillante avvenire, sì perchè l' opera fu trovata bellina da vero, piena di graziosi effetti e di spontanee melodie, e queste accompagnate da un' orchestra che faceva più pompa di sobrietà, requisito necessario anzi indispensabile in un'operetta di genere leggiero, che di uno smodato lusso di sonorità. Bellini morendo avea lasciato l'eredità del *semplice*, il vero segreto del bello nelle arti, che qualche suo successore pare inclinasse a raccogliere. Uno tra questi mostravasi Giuseppe Lillo.

Il Giojello ebbe felicissimo incontro anche in Firenze, quando ivi si rappresentò nel 1838; ed allorchè venne riprodotto in Napoli l'anno appresso 1839, ottenne più unanimi e clamorosi applausi su quelle medesime scene ove si era mostrato la prima volta.

Nel 1837 scrisse pel Teatro di San Carlo il dramma serio *Odda di Bernaver* con un mediocre successo; nè miglior sorte ebbe in Milano quando si rappresentò a quell'Imperial Teatro della Scala nell' anno 1840 (1).

(1) Tanto di quest'opera che dell'altra precedente *Il Giojello* sono stati pubblicati in Milano alcuni pezzi per canto e pianoforte dall'editore Giovanni Ricordi.

Nel 1838 scrisse per la Fenice di Venezia la *Rosmunda*, il cui argomento è tratto dalla tragedia di Alfieri; ma quest'opera non ottenne che un semplice successo di stima, meno una romanza del tenore di bella fattura, con qualche novità nella forma e di una facile e spontanea melodia che produceva bell'effetto (1). Nel volgere dello stesso anno chiamato in Roma, scrisse per quel Teatro Valle *Alisia di Rieux*, che passò inosservata.

Di ritorno in Napoli prese inpegno di comporre pel Teatro di San Carlo l'opera seria *Il Conte di Chalais* (2). L'orditura di quest'interessante dramma, che Bellini per mio mezzo aveva rimesso alla Società d'industrie e belle arti, quando con questa contrasse impegno di scrivere due opere pel Teatro San Carlo 1836 e 1837, era rimasta presso di me. Dopo la sventurata fine di lui, io la donai all'amico maestro Lillo, che la trovò di sua piena soddisfazione, e di un tal dono mi fu gratissimo sempre. Nel modo stesso che da Bellini era stata ordita la tela e distribuiti i pezzi per lo svolgimento del dramma, egli la presentò al poeta Salvatore Cammarano, che l'accettò con trasporto, e senza alterarla in nulla la vestì di belli e sentiti versi. Questo soggetto, di sì alto interesse drammatico anche per la sua orrenda catastrofe, non poteva per le tante svariate passioni che vi si agitano mancare di una riuscita di ottimo effetto. Maestrevolmente musicato dal Lillo, ebbe positivo successo nel Teatro S. Carlo; e sarebbe rimasto nel repertorio di quelle scene, se

(1) Mercadante, che allora trovavasi in Venezia per comporre l'opera *Le Due illustri rivali*, ed a cui con lettera io avevo raccomandato il giovine maestro Lillo, mi scrisse del successo della *Rosmunda*, lodandomi la sopraddetta romanza come il solo pezzo che aveva fissato l'attenzione del pubblico e che nel tempo stesso aveva salvato l'opera dal naufragio.

(2) Questo stesso soggetto col titolo *Un Duello sotto Richelieu*, melodramma lirico in tre atti, fu musicato dall'egregio maestro Federico Ricci e rappresentato, come è detto nella biografia di lui, all'Imperial Teatro della Scala nell'autunno del 1839.

Donizetti non avesse vestito lo stesso libretto di novella musica. Nel paragone, quella del Lillo dovè cedere il posto: nè fu per simpatia che si avesse pel Donizetti; ma meritamente ottenne il primato lo spartito del maestro di Bergamo, perchè senza enumerare uno per uno i molti pregi che adornano i due primi atti, il terzo poi è una delle più felici ispirazioni ed uno dei più culminanti squarci drammatici del teatro moderno, che solo farebbe la riputazione di un gran maestro. Questo sinistro incidente dispiacque non poco al nostro giovine maestro Lillo, che ne mosse serie lagnanze al Donizetti. Questi per mezzo del suo diletto amico Teodoro Ghezzi, gli fece tenere una compitissima lettera di risposta, nella quale per sua giustificazione gli esponeva il fatto com'era avvenuto. Eccolo. Donizetti avea composto (come obbligato da scrittura) pel Teatro di Porta Carinzia in Vienna l'opera seria *Caterina Cornaro*, soggetto ch' egli ignorava essere stato prima musicato da un maestro tedesco. La direzione di quel teatro, per carità di patria ed esagerata passione di campanile, non volle accettarla, e rotondamente ricusò lo spartito di Donizetti in omaggio al compositore compatriota. Donizetti si trovò per sì impreveduto avvenimento l'uomo più imbarazzato del mondo; e per uscire d' impaccio nella miglior possibile maniera, diede di piglio al primo libretto che gli venne tra mano, e questo fu *Il Conte di Chalais;* e ciò non per far torto al Lillo, che l'aveva musicato per Napoli tre anni avanti, ma per liberarsi dalle pastoje onde si trovava legato di dover dare la sua opera ad una tale determinata epoca. Per riguardi dovuti al collega stimò di cambiare il titolo al libretto in quello di *Maria di Rohan*, e di più vi fece aggiungere la parte del contralto che mancava nel *Conte di Chalais*, e quindi ne venne la necessità di nuovi pezzi di musica, i quali non potevano avere confronto alcuno con quelli da Lillo scritti. Il maestro Lillo, buono com'era di sua natura, di modi gentilissimi, di carattere dolce e conciliativo, dopo le scuse del Donizetti non gli tenne più il broncio, e rimasero buoni amici come per lo innanzi.

Nello stesso anno 1839 scrisse Giuseppe Lillo per la Pergola di Firenze l'opera comica *La Modista*, che cadde compiutamente. A questa successe *L'Osteria di Andujar*, composta in Napoli pel Real Teatro del Fondo sopra bellissimi versi del chiaro Leopoldo Tarantini, che andò in iscena in quel teatro nel settembre del 1840. In quest'opera pare che il Lillo avesse voluto prendere a modello il *Fra Diavolo* di Auber, col quale si è molte volte incontrato così nell'andamento dei pezzi, come in qualche idea ancora. A malgrado di ciò (e lo sapevano soltanto coloro che conoscevano la graziosa opera francese), *L'Osteria* del Lillo fin dalla sua prima rappresentazione ebbe un compiuto successo, che crebbe e si prolungò sempre di più per tutta quella stagione teatrale. Lo stesso favorevole incontro ebbe in Milano quando colà si rappresentò due anni dopo, nel 1842. Siccome questa è l'opera del Lillo che ha ottenuto più generali ed unanimi ovazioni, così di essa intendiamo fare una breve e coscienziosa disamina.

Si apre la scena con un coro di soldati molto animato, breve e di effetto: a questo succede un *andante* cantabile di Renzo (tenore) 6|8 con coro, pezzo la cui melodia è trattata alla maniera di Rossini: indi viene la ripresa del primo pensiero del coro, intrecciato con gusto da una bella frase del tenore che forma la stretta dell'introduzione. La cavatina di Josè (contralto) è molto elegante nel suo primo pensiero in *mi bemolle*; non però così il rimanente del pezzo, privo affatto di originalità. La canzone di Josè con pertichino è semplice, e di un grazioso effetto vocale si è la cadenza. La musica del terzetto che siegue appartiene più all'opera comica francese che all'italiana, ed il pezzo è troppo lungo; ad onta di ciò, la frase della stretta in *la terza maggiore* 6|8 è vivace, sobria e di un sicuro effetto teatrale. Il finale del 1° atto è di mediocre fattura e povero di belle idee. Si osserva in questo primo atto non solo, ma nell'andamento di tutta l'opera, un uso frequente, o per dir

meglio un abuso del tempo 6|8. Dà principio al secondo atto un duetto comico, composizione di poco effetto, di niuna importanza e senza novità alcuna. A questo succede l'aria di Zerlina, alla quale dà fine una piccola *preghiera*: l'aria è di più felice invenzione dei pezzi precedenti, e la preghiera è da notarsi per un *pedale* sulla *quinta* con eleganza messo ai primi violini e che produce novissimo e bell' effetto. Il *quintetto* che segue è un poco lungo, ma produce piacevole impressione la sua stretta in *la bemolle* 6|8. *Coro ed aria di Milord:* questo pezzo è molto ben condotto, e felicissimo n'è il parlante, affidato ai primi violini; la stretta con coro in *fa* non manca di brio, e ben colpita è la situazione scenica: così si chiude questo secondo atto. Primo pezzo del terzo atto è un duetto, l'andante del quale non tralascia di essere grazioso, benchè faccia travedere che piuttosto che secondare la propria ispirazione, si è voluto imitare Rossini: non però gli si può negare il merito della brevità, oltre ad una disposizione delle voci di buon effetto. Non è così della stretta, che riesce molto fredda e non lascia piacevole impressione. Il recitativo e la romanza di Renzo che segue può dirsi, senza tema di andare errati, il più bel pezzo dell' opera per ispontaneità di melodia e per fattura e condotta armonica. Chiude benissimo l' opera il *rondò* finale, per nulla inferiore alle altre melodie affidate al personaggio di Zerlina, il più indovinato e meglio trattato dal maestro dal principio sino alla fine per verità scenica, per colorito locale e per espressione di parole.

Nel 1841 scrisse pel Teatro San Carlo *Cristina di Svezia*, senza successo alcuno; e nel 1842 compose *Lara* per lo stesso teatro, inteso dal pubblico con un silenzio più che religioso, ma che non era certo quello dell' ammirazione. Dopo questo tempo il Lillo restò per quasi otto anni in silenzio come compositore teatrale, e si dedicò tutto allo studio del pianoforte, in cui fece rapidissimi ed immensi progressi, tanto ch'era divenuto uno dei maestri più in voga e più

ricercati in Napoli, ed il tempo non gli bastava per soddisfar tutti coloro che volevano da lui, a preferenza degli altri maestri; ancorchè valentissimi, apprendere il pianoforte. In fine egli era divenuto alla moda.

Nel 1845 fu nominato Ispettore alla classe dei partimenti nelle Scuole esterne del Collegio di Musica, in sostituzione del maestro Pietro Casella defunto; indi con ministeriale degli 8 agosto 1846 ebbe il passaggio in Collegio, sostituendo il maestro Giacomo Cordella anche come maestro di partimenti od armonia sonata.

Nello stesso anno 1846, invitato in Torino, vi si recò previo permesso ministeriale di quattro mesi, ed ivi scrisse e mise in iscena lo spartito *Il Mulatto*, che ebbe buon incontro. Di colà si portò in Parigi a fare la conoscenza di una zia materna e dei due cugini Martin S. Ange, l'uno medico di alta riputazione e l'altro Presidente al tribunale di Blois. In breve tempo conosciuto ed ammirato dalle più alte capacità musicali della metropoli della Francia, ebbe le più lusinghiere profferte per fermarsi a Parigi. In una lettera diretta a suo fratello cav. Francesco, che abbiamo sott'occhio, scriveva l'accoglienza onorevole avuta da Spontini, e l'essere stato da lui presentato ad una delle tornate dell'Istituto di Francia in qualità di professore del Collegio di Napoli e di socio della Reale Accademia Borbonica di Belle Arti. Il maestro direttore dell'Opera Italiana avealo presentato all'impresario e a tutti gli artisti, come uno de'distinti compositori italiani, ed a riguardo del suo merito ebbe libero ingresso in quel teatro, in quello della Grand'Opera e nell'altro dell'Opera Comica. Finalmente è notevole la benevolenza addimostratagli da Sua Maestà la Regina de'Francesi Maria Amalia, Principessa napolitana, cui venne presentato dal duca di Serracapriola, allora nostro Ambasciatore presso Luigi Filippo. Con tutto ciò prevalse in lui l'amor di figlio, e ad onta di tante seducenti speranze e di una prospettiva sì lusinghiera, non volle più star lontano

da'suoi ancor viventi genitori, e però fece ritorno alla bella Napoli (1).

Qui arrivato, ritornò alla palestra difficile delle scene. Nel 1849 scrisse per San Carlo *Caterina Howard*, ove si notano bei pezzi, ma poco di originale. Vi fu qualche brano accolto assai bene dal pubblico (fra cui lo stupendo duetto *Ah! non posso, non posso staccarmi*), e generalmente venne applaudito un *finale* grandioso, ben concepito, ben condotto ed anche di effetto, ma che fra tutti questi pregi ricordava troppo l'autore della *Lucia*, che il nostro maestro cercò non di copiare, ma d'imitare ad oltranza. Ad onta di tale insuccesso, ebbe invito di scrivere pel Teatro Nuovo l'opera semiseria *Delfina* nel 1850. Per lo stesso teatro poi nel 1851 compose *La Gioventù di Shakspeare*, e *Ser Babbeo* nel 1853. In questo anno scrisse pure pel Real Teatro del Fondo *Il Figlio dello Schiavo*. Tutte queste opere ebbero contrastato successo, o per meglio dire, modesto successo di stima; e quantunque non mancassero di qualche bel pezzo che pure venne unanimamente applaudito, nell'insieme ebbero fredda accoglienza dal pubblico; e ciò perchè mancava in esse l'impronta del genio, la creazione. Noi ci onoriamo di essere tra gli ammiratori del Lillo considerato come valente e coscienzioso artista, meritevole di lodi e di encomii; ma non possiamo associarci alla sua ostinazione in voler essere quasi a dispetto della sua natura compositore teatrale. Per riuscire in questa sublime branca della divina arte, bisogna aver quel sacro fuoco che accompagna sempre le opere del genio: questo non solo mancava interamente al Lillo, ma non possedeva nè anche quella parte di gusto ch'è pure un'ancora di salvezza per un compositore melodrammatico. Aveva però in vece la vocazione e quasi uno speciale istinto di essere un pianista di primissimo ordine. Egli toccava

(1) Durante la sua dimora in Parigi non compose musica teatrale, ma solo per pianoforte, che non saprebbesi indicare, ma che ivi venne pubblicata per le stampe.

il pianoforte con un' inappuntabile precisione, con isquisito sentire e con una delicatezza di tatto unita ad una eleganza nel sonare che incantava e nel tempo stesso dilettava. Tutto era naturale in lui in questa parte. Il suo vero posto era al pianoforte, e non nel teatro per comporre o dirigere opere; in questi due rami non fu che un ottimo maestro che mostrava di sapere il fatto suo e nulla più; nell'altra parte, quantunque si sia fatto immensamente ammirare, pure sarebbe divenuto grande, e non abbiamo difficoltà di dire uno dei più eminenti della nostra epoca, se il tempo applicato a scrivere opere teatrali, l'avesse speso a divenire pianista. Come compositore di pianoforte scrisse piacevolissime musiche, e parecchie anche originali, che molto promettevano del suo avvenire; e se non avesse secondato che questa spiccata tendenza della sua natura, il suo nome sarebbe collegato a tutti quelli che acquistarono grido di celebrità nella storia dell'arte del secolo XIX (1).

Dimessosi il cav. Carlo Conti dalla carica di maestro di contropunto e composizione del Collegio, fu Giuseppe Lillo con real rescritto del 1859 nominato a surrogarlo, abbandonando il posto di maestro di partimento od armonia sonata, che per concorso ottenne il maestro Paolo Serrao.

Nel 1861 (gennajo) cominciò la sua tremenda malattia con un attacco cerebrale che lo rese immediatamente maniaco sino al furore, tanto da dover ricorrere alla camicia di forza per impedire qualche gran disastro. In questo stato di cose fu necessità, perchè fosse convenientemente assistito, di condurlo al manicomio d'Aversa, ove rimase nove mesi, però fuori

(1) Questa contraddizione avvenne sovente tra gli artisti, per quanto grandi sieno stati. Ricordo solo, per non andar troppo per le lunghe, il gran Canova, che aveva la velleità di dipingere sempre, ed alla folla delle persone che si recavano a visitare il suo famoso studio per ammirare i sublimi lavori di scultura, egli si dava gran premura di fare in vece osservare i mediocrissimi quadri che aveva dipinto pel suo paese natale.

dello Stabilimento, giacchè avendo alcuni lucidi intervalli, vollero i professori che non si trovasse in mezzo a quegli alienati, che avrebbero potuto aumentar di più le sue esaltazioni. Quindi fu tenuto in una casa a parte, però sotto la cura del direttore del manicomio signor Miraglia, e sotto l' immediata sorveglianza dell' ispettore dello stesso signor Raffaele di Paola, che lo assisteva di giorno e di notte con grande interesse e cura, ma con gravissimo dispendio della famiglia.

Dopo il cennato periodo si vide più tranquillo, e fu creduto dai medici e da quel direttore dello Stabilimento, se non interamente rimesso, nello stato almeno di poter ritornare in Napoli. Qui venuto, dopo alcuni giorni di riposo, ricominciò le sue occupazioni, non esclusa quella del Collegio, che gli era a cuore più d'ogni altra, perchè egli amava molto quei cari giovanetti alle sue cure affidati, e così spesso ripeteva loro, talvolta anche alla mia presenza: « Studiate, studiate, cari miei, come ho fatto io sino a 14 « ore al giorno seduto al pianoforte, facendo il callo alle « dita; e quando lasciavo per poco il pianoforte, facevo fa« ticare la mente, meditando il difficile contropunto, e quanto « al proposito ne scrissero tanti sommi maestri. Non è per « altre vie che si diviene qualche cosa nell' arte, che pure « è assai difficile e non si finisce mai di apprenderla. » Tutti i suoi allievi gli mostravano gratitudine per sì paterni avvertimenti, ed egli di tali sincere e spontanee manifestazioni di cordialità godeva immensamente, e si compiaceva in ripetere a tutti gli amici la devozione e la riconoscenza che i suoi cari discepoli gli tributavano. Ma poco però durarono queste reciprocanze affettuose tra maestro e scolare, e di corta durata furono le sue lezioni; perchè dopo qualche mese sopraffatto dal male e cominciato il rammollimento cerebrale, ne venne la paralisi di tutto il lato sinistro, e quindi la perdita totale della vita, che si spense il giorno 4 febbrajo 1863.

Non si può spiegare agevolmente la causa prima ed effi-

cace di questa sua terribile malattia, perocchè le sue tranquille abitudini, la costumatezza e la sobrietà della vita, la quiete di cui godeva nella propria casa essendo rimasto celibe, il rispetto che il pubblico gli tributava, la stima e la benevolenza dei suoi amici, e le grandi virtù di cui era dotato, hanno reso sempre inesplicabile questo tristissimo avvenimento, anche ai suoi stessi fratelli, che dispacevolmente ne vedevano i funesti effetti, senza potere, non dico conoscere, ma nè anche investigare le vere cause che avevano prodotta la sventura.

La sua immatura morte fu generalmente compianta, come di uomo amato e riverito da tutti. Difatti le sue esequie furono distintissime; e mostrò di quanta stima egli godesse appo la generalità, il numeroso concorso non solo di tutti i suoi amici, ma pur dei maestri ed allievi del Collegio di Musica. Dalla Congregazione della Ss. Addolorata fu condotto al camposanto, ove per cura degl' inconsolabili fratelli suoi (1),

(1) I pregevoli signori cavalier Francesco, Luigi e Pietro Lillo, con nobile e disinteressato divisamento, degno delle più grandi lodi, per maggiormente onorare la memoria del loro amato germano, offrirono in grazioso dono all' Archivio di questo Real Collegio tutta la musica vocale e strumentale ch' egli possedeva, non meno che i molti autografi lasciati loro dal defunto fratello, dirigendomi la presente lettera:

Napoli, 20 settembre 1870

Onorevolissimo signor Cavaliere

I sottoscritti ignorano quali siano gli attuali componenti il governo del Real Collegio di Musica in San Pietro a Majella, di cui ella è l'onorevole . . . . archivista. Ricordano bensì quali vincoli di antica amicizia stringevano la di lei . . . . persona al defunto lor fratello germano Giuseppe Lillo.

Questi, come ella sa, fu alunno del sullodato Collegio fin dalla sua più tenera età; ne fu poscia maestrino, indi maestro di partimento, per ultimo maestro di contropunto in sostituzione del maestro Cav. Carlo Conti.

Quale opinione lo sgraziato fratello lasciato avesse di sè nel mon-

che ne deplorano sempre la perdita, si è eretto un monumento molto cospicuo onde perpetuarne la memoria, come indelebile è il dolore di coloro che il conobbero e l'avvicinarono in vita.

Molte Accademie lo ebbero a socio, e fra le altre l'Accademia reale di Napoli della sezione Belle Arti. Si ha una dotta memoria messa a stampa, letta da lui in una delle ordinarie tornate di quell'artistico consesso. Fu anche socio onorario dell'Accademia Filarmonica *Bellini* di Palermo. Con indefessa assiduità coltivava le lettere, ed era molto erudi-

do filarmonico è a tutti noto. Ciò che forse s'ignora è il piccolo archivio musicale da lui lasciato, frutto delle sue fatiche e de' suoi studii, giacchè ci si contano circa 120 volumi di musica scelta, all'infuori della non poca sciolta; nella quale raccolta di musica vocale e strumentale, di musica stampata e suoi manoscritti originali, si contiene pure della musica sacra.

È decisa volontà de' sottoscritti di tutta codesta preziosa raccolta far dono al Real Collegio, a quel Collegio medesimo che inaffiò la pianta da cui germinarono tai frutti.

Ella si compiacerà di accogliere la nostra preghiera, facendo accettare l'offerta a chi si conviene, e poscia degnandosi di allogare detta musica in Archivio, previo un esatto catalogo, e ciò per onorare in qualche modo la memoria dell'estinto.

Accolga pertanto i nostri ringraziamenti e ci creda sempre a lei obbligatissimi

Cav. Francesco Lillo
Luigi Lillo
Pietro Lillo

All'Illustrissimo Signore
Signor Cavaliere Francesco Florimo
Archivista nel Real Collegio di Musica
in San Pietro a Majella,
Napoli.

Con questo delicato tratto di generosità i sullodati signori fratelli Lillo hanno reso un bell'omaggio di riconoscenza a questo secolare grandioso Istituto, che diede squisita educazione musicale e letteraria all'estinto e non mai abbastanza compianto Giuseppe Lillo.

to nella storia. Conosceva a perfezione la lingua latina, e parlava e scriveva bene il francese e l'inglese; onde divideva la sua giornata studiando vicendevolmente la musica e le lettere. A tutto ciò si aggiunga ch'egli fu maestro di camera di S. A. R. il Principe D. Sebastiano Infante di Spagna, e da lui trattato con amorevolezza e considerazione grandissima, tenendo in pregio e la sua istruzione musicale e letteraria, e le qualità di gentiluomo, come il Principe si esprimeva con estranee persone.

La lettera dei signori fratelli Lillo che garbatamente mi diressero fu da me presentata immantinenti al Regio Commissario di questo Collegio Cav. Raffaele de Novellis, che diemmi la piacevole incumbenza di far tenere loro la seguente risposta:

Napoli, 3 ottobre 1870

Non saprei come esprimere a Loro Signori, da parte di questo Istituto, la mia sentitissima riconoscenza per il prezioso regalo, di tanta e così bella musica, che hanno voluto fare al nostro archivario.

Questo regalo, prescindendo dal suo valore intrinseco, ci lusinga molto per la fonte donde proviene. Giacchè se i gentilissimi signori Lillo hanno creduto di caratterizzare il dono, chiamandolo un compenso al Collegio per l'educazione musicale ricevutavi dall'illustre musicista Giuseppe Lillo, è questo un segno certissimo che la Scuola Napolitana, anche dopo i suoi tempi più splendidi, ha saputo mantenere viva la tradizione che la rese famosa in tutto il mondo.

Non dubitino che il loro desiderio riguardo al fare un esatto catalogo della musica donata, sarà puntualmente eseguito.

Il Regio Commissario
De Novellis

Agli Egregi
Signori Cav. Francesco Lillo,
Luigi Lillo e
Pietro Lillo
Napoli.

I. Composizioni di Giuseppe Lillo esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *La Moglie per 24 ore*, opera semiseria. Teatrino del Collegio 1834.
2.° *Il Gioiello*, opera semiseria. Napoli Teatro Nuovo 1836.
3.° *Odda di Bernaver*, opera seria. Napoli Teatro San Carlo 1837.
4.° *Il Conte di Chalais*, opera seria. Teatro San Carlo 1839.
5.° *L' Osteria d' Andujar*, opera semiseria. Napoli Teatro del Fondo 1840 e poi in Milano 1842.
6.° *Cristina di Svezia*, opera seria. Napoli Teatro San Carlo 1841.
7.° *Lara*, opera seria. Napoli Teatro San Carlo 1842.
8.° *Caterina Howard*, opera seria. Napoli Teatro San Carlo 1849.
9.° *Delfina*, opera semiseria. Napoli Teatro Nuovo 1850.
10.° *La Gioventù di Shakspeare*, opera semiseria. Napoli Teatro Nuovo 1851.
11.° *Ser Babbeo*, opera semiseria. Napoli Teatro Nuovo 1853.
12.° *Il Figlio della Schiava*, opera semiseria. Napoli Teatro del Fondo 1853.
13.° *Messa e Credo*, per quattro voci, due tenori e due bassi, a grande orchestra 1832.
14.° *Marcia nell'Assedio di Corinto*, di Rossini, variata per pianoforte con accompagnamento d' orchestra.
15.° *Io sperai che un tuo sorriso*, cavatina scritta nell'opera *L' Impresario in angustie*.
16.° *Melodia* per pianoforte scritta per l' esame del posto d' Ispettore delle scuole esterne del Collegio. 9 Maggio 1859.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Rosmunda*, opera seria. Venezia Teatro la Fenice 1838.—2° *Alisia di Rieux*, opera semiseria. Roma Teatro Valle 1838.—3° *La Modista*, opera semiseria. Firenze Teatro della Pergola 1839. — 4° *Il Mulatto*, opera semiseria. Torino 1846.

Notamento della musica che i signori fratelli Lillo hanno regalata all'Archivio di questo Real Collegio.

Autografi di Giuseppe Lillo

1. *Il Figlio della Schiava*, opera semiseria in tre atti.— 2. *Caterina Howard*, opera tragica in tre atti. — 3. *Il Sogno d'una notte estiva*, ossia *La Gioventù di Shakspeare*, opera semiseria in tre atti. — 4. *Messa* per due tenori e basso con orchestra, in *fa* terza maggiore, partitura e parti (1).—5. Altra per due tenori e due bassi con orchestra in *do* terza minore, partitura e parti. — 6. Detta rimodernata con pezzi cambiati, numero due partiture, una delle quali è copia. — 7. *Credo* per due tenori e due bassi con orchestra, in *do* terza maggiore, partitura e parti. — 8. *Dixit* per soprano tenore e basso con orchestra, in *re* terza maggiore, partitura e parti.—9. *Magnificat* per soprano tenore e basso con orchestra, in *fa* terza maggiore, partitura e parti. — 10. *Te Deum* per due tenori e basso con orchestra, in *do* terza maggiore, partitura e parti. — 11. *Litanie* per due tenori e basso con orchestra, in *sol* terza minore, partitura e parti. — 12. *Tantum ergo* per tenore con orchestra, in *mi* bemolle terza maggiore, partitura e parti. — 13. *Le Tre Ore d'Agonia di N. S. G. C.* per due e tre voci con organo, violoncello e controbasso, in *fa* terza maggiore, partitura e parti. — 14. Sinfonia per grand'orchestra, in

(1) Tutte le parti cavate, tanto della musica di Giuseppe che di Giosuè Lillo, sono copie.

sol terza maggiore, partitura e parti.— 15. Altra nell'opera *Il Giojello* per grand' orchestra, in *sol* terza minore, sola partitura (copia). — 16 Sinfonia funebre per grand' orchestra, in *re* terza minore, due partiture e parti. — 17. Quartetto per pianoforte, flauto, violino e violoncello, in *fa* terza minore, due partiture e parti. — 18. Altro per due violini, viola e violoncello, in *sol* terza maggiore, partitura e parti anche originali. — 19. Trio concertante per pianoforte, violino e violoncello, in *re* terza minore, sola partitura. — 20. Brani di pezzi di musica estratti dal *Mosè* e da altre opere di Rossini in due volumi. — 21. Brani di pezzi di musica di diversi autori in due volumi. — 22. Preludio funebre per grand'orchestra, in *do* terza minore, partitura. — 23. Minute di un quartetto di Beethoven ed altro di Lillo, un volume.—24. Primo quartetto di Mozart, partitura scritta.— 25. Cinque quartetti di Beethoven, partitura id.—26. Cori di Mendelsohn con accompagnamento di pianoforte.—27. *Messa funebre* di Zingarelli col solo basso, in *mi* terza minore, partitura id. — 28. *Te Deum* di Zingarelli col solo basso, in *do* terza maggiore, partitura id. — 29. *Davide Penitente* di Mozart, *cantata* con accompagnamento d'organo.

Musica di Giosuè Lillo

1. Messa per quattro voci con più strumenti, in *rè* terza minore, partitura autografa.—2. Altra idem in *sol* terza minore, partitura idem 1819.—3. Altra idem in *do* terza maggiore, partitura idem.—4. Altra per quattro voci con grand'orchestra, in *do* terza minore, partitura idem. — 5. *Dixit* per quattro voci con più strumenti, in *si* bemolle terza maggiore, partitura idem.—6. Altro idem, partitura id. 1802.— 7. Altro idem, sole parti numero 19.

Stampe e copie

8. Cavatina del soprano, aria del basso, duetto di soprano e tenore, altro di tenore e basso, altro di soprano e tenore, e terzetto finale dell'opera *Caterina Howard*.—9. Canzone della *Crestaja*, e duetto di soprano e basso dell'opera *Delfina*, con

accompagnamento di pianoforte, un volume.—10. Musica diversa per canto e pianoforte, pezzi 13, un volume.—Idem, pezzi 18, un volume.—Idem per pianoforte solo, pezzi 13, un volume. — 11. Melodia caratteristica per pianoforte. — 12. *Rondò fantastico, Rapsodie Musicali, Impromptus,* tema variato della *Rosmunda in Ravenna* per pianoforte. — 13. *Bluette Musicale pour piano.* — 14. Variazioni sul *Pirata* per pianoforte.

Oltre la musica sopra notata vi sono ancora 102 volumi contenenti musica dei sotto notati autori:

Assioli — Auber — Bach — Bellini — Beethoven — Benedict — Bordogni — Cherubini — Chopin — Corigliano—Cramer —Czerny—Donizetti —Döhler — Durante —Dussek—Fenaroli — Garaudé — Gluch — Haendel—Haydn—Herz — Hummel —Jommelli —Kalkbrener—Listz — Mabellini — Marcello —Mattei—Manpourg—Mayseder — Mercadante— Mendelssohn — Mosceles— Mozart — Paisiello — Pàer — Pergolesi — Piccinni — Porpora — Prudent — Quadri — Raimondi — Reicha — Rieger — Rossini — Sarti — Sphor — Staffa — Tritto — Thalberg — Verdi —Winter — Zingarelli.

SALVATORE SARMIENTO

Nasceva in Palermo l'anno 1817 da Stefano e Giovanna Lieti. Aveva un lustro appena quando cominciò ad apprendere i principii della musica, ed in breve volger di tempo eseguiva già sul pianoforte la prima parte del metodo di Adam. Non contava che 13 anni quando nel Teatro di S. Cecilia in Palermo diede bella mostra del suo sapere musicale, eseguendo sul pianoforte svariati pezzi di difficoltà che gli procacciarono meritati e prolungati applausi. Il Collegio di Musica di Palermo, ove egli recavasi ad apprendere, trovavasi allora in positiva decadenza, e poco o nulla il Sarmiento a lungo andare poteva imparare di più di quello che fin allora conosceva. I suoi genitori, anche per consiglio degli amici che intravedevano un ingegno non dubbio nel giovinetto Salva-

tore , si rivolsero al suo zio paterno cavaliere Giulio Sarmiento, maestro della Corte di Napoli e della Real Cappella Palatina. Questi interessatosi pel nipote e con le relazioni che aveva in corte, ottenne per favore sovrano un posto gratuito per lui nel Collegio di Musica in San Pietro a Majella. Ammesso come alunno esente da pagamento, il giovine Salvatore ebbe a maestri i venerandi vegliardi Niccolò Zingarelli e Giovanni Furno, che lo iniziarono sopra solide fondamenta nei preliminari dell'arte di comporre. Zingarelli, invecchiando ogni giorno più, sentiva il bisogno del riposo, e perciò alla venuta di Donizetti in luogo di Raimondi, affidò alle cure del primo il Sarmiento, con raccomandazione che prendesse interesse nell' istruirlo , perchè mostrava ingegno e volontà d'imparare. Ammesso all'insegnamento del maestro Bergamasco , compì i suoi studii , ed all' età di 20 anni nel 1837 scrisse pel Real Teatro del Fondo la sua prima operetta, *Valeria la Cieca*, con poesia di Leopoldo Tarantini, che, considerata come prima composizione, ebbe plausi d'incoraggiamento.

Nell'anno appresso 1838 scrisse pel Teatro San Carlo nella ricorrenza di una gala la cantata in un atto intitolata *Alfonso d'Aragona*, che piacque. Al Teatro del Fondo nel 1841 scrisse l'opera seria in due atti *Rolla*. Per lo stesso Teatro e nello stesso anno scrisse pure l'opera semiseria in due atti *Eloisa*. Nel 1843 pel Real Teatro di S. Carlo scrisse l'opera seria in tre atti *Costanza d'Aragona* , ed in quel medesimo anno pel Teatro del Fondo l'opera semiseria in un atto *Il Tramonto del Sole*. Raccomandato dalla Corte di Napoli al Duca regnante di Parma, ottenne di scrivere per quel Ducal Teatro l'opera seria *Elmira* nel 1851 , ch'ebbe gran successo e venne ripetuta per diciassette sere di seguito, ed il Sovrano in segno del suo gradimento lo nominò Cavaliere dell' ordine del Merito di San Ludovico. Lasciando Parma, si recò a Parigi nel 1853, ed ivi prese impegno col Direttore del Teatro Lirico di scrivere il dramma giocoso *Guillery le*

Trompette, e tale fu il successo ch'ebbe per trentadue rappresentazioni consecutive, che gli procurò la nomina di membro e giurato dell'Accademia delle belle arti e scrittori teatrali in quella capitale, ove figuravano nell' albo i nomi di Dumas, Lamartine, Scribe, Rossini, Meyerbeer, Bellini, Donizetti, Auber, Halévy, ed altre celebrità di quel tempo. Il *Guillery le Trompette* dopo l' incontro ottenuto in Parigi si rappresentò in Lione, Bordeaux e Marsiglia, non meno che in molte altre città della Francia, e da per tutto ottenne il medesimo successo, facendo anche considerevoli guadagni coi diritti che le leggi di quel paese accordano agli artisti compositori, ai letterati, ai poeti (1).

Avvenuta la morte dello zio Commendator Giulio Sarmiento, il re di Napoli, volendo prolungare la sua benevolenza in quella famiglia, lo nominò *motu proprio* maestro della Real Camera e Cappella, posto che di diritto spettava a Zingarelli, il solo superstite di quella illustre scuola che nella R. Cappella era stata ultimamente rappresentata dal dotto Giacomo Tritto. Non s' intende con ciò fare offesa al merito di Salvatore Sarmiento, ed anzi aggiungiamo che ad ognuno era noto averne maggiore dello zio al quale succedeva, e che si trovava a quel posto non tanto per valore artistico, quanto per devozione alla dinastia; ma in quel momento in cui Salvatore fu chiamato a maestro della Real Camera e Cappella, cioè nell'anno 1854, le passioni dinastiche potevano dirsi totalmente svanite, e rimaneva sempre la memoria storica che quel posto era stato per lo innanzi occupato da Scarlatti, Durante, De Majo, Paisiello, Tritto, che tutti lasciarono bei monumenti d'arte in genere di musica religiosa nell'Archivio della Real Cappella (2).

(1) Fortunatamente queste stesse leggi, riguardanti le proprietà letterarie ed artistiche, ora sono vigenti anche tra noi.

(2) Non s'intende guarentire l'autenticità del fatto, ma si è inteso dire che dopo il 1860 buona parte della musica appartenente alla Real Cappella andò dispersa, ed ora non rimane che uno scheletro di quel-

Scrisse Salvatore Sarmiento molte musiche di chiesa per uso della Real Cappella, *Messe*, *Dixit*, *Magnificat*, *Litanie*, *Tantum ergo*. Le Tre Ore d'Agonia di N. S. G. C., che vennero dal maestro dedicate all'Infante di Spagna D. Sebastiano e che da lui furono fatte eseguire in Madrid nella Real cappella dell'Escuriale, piacquero tanto alla Sovrana allora regnante, che in data del 7 maggio 1868 lo nominò Commendatore dell'ordine Reale d' Isabella la Cattolica.

Scrisse ancora una gran Messa funebre, alla quale egli attribuiva molta importanza, e che presentò al Ministro della Pubblica Istruzione nella circostanza di un concorso per titoli fatto per il posto di maestro di contropunto e composizione rimasto vuoto in questo Real Collegio di Musica per l'avvenuta morte del Cav. Carlo Conti; e nel rimetterla a Firenze, come era stato stabilito, l'accompagnò con lettera al Ministro così concepita: « Rimetto all'E. V. tra le mie com-« posizioni una *Messa di Requie* di già eseguita, come do-« cumento del mio sapere, e dalla quale si può rilevare tutto « quello che so fare, e dare così un giudizio esatto su di me.»

Nel più bello della vita, contando 53 anni, assalito da febbre gastrica, all'alba del giorno 13 maggio dell'anno 1870 lasciò questa terra, accompagnato dalle lagrime di una desolata consorte e di un inconsolabile figlio, dal compianto dei vecchi genitori e degli affettuosi fratelli e sorelle, e dalle benedizioni di tanti veri amici che ne avevano sperimentato la dolcezza dell'indole, la nobiltà del cuore e la modestia dell'animo.

l'archivio, ricco una volta di tante classiche opere e di sì svariati e preziosi autografi. Ma sia o non sia vero, sarebbe pur regolare, che una volta abolita la musica nella Real Cappella, quanto tuttavia in esso archivio si rinviene fosse messo in deposito in questo del Real Collegio di Musica, a prendere il suo posto di onore fra gli altri monumenti d'arte che vi si trovano. Io non ho mancato di farne le relative dimande : ma finora le mie sollecitazioni non ebbero ascolto dal Real Governo, e niuna risoluzione favorevole pel nostro Archivio venne decretata ancora.

I. Composizioni di Salvatore Sarmiento esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Valeria la Cieca,* opera semiseria in un atto. Teatro del Fondo 1837.
2.° *Alfonso d' Aragona,* cantata in un atto. Real Teatro San Carlo 1838.
3.° *Rolla,* opera seria in due atti. Real Teatro del Fondo 1841.
4.° *Eloisa,* opera semiseria in due atti. Napoli Real Teatro del Fondo 1841.
5.° *Costanza d' Aragona,* opera seria in tre atti. Real Teatro San Carlo 1843.
6.° *Il Tramonto del Sole,* opera semiseria in un atto. Teatro del Fondo 1843.
7.° *Su s' inalzi,* coro nella Cantata scritta in onore di Ferdinando II e di Maria Cristina di Savoja.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *Elmira*, opera seria. Teatro Ducale di Parma 1851.—2° *Guillery le Trompette*, dramma giocoso. Parigi Teatro Lirico 1853. — 3° Molte Messe di gloria, una Messa funebre, *Dixit Dominus*, *Magnificat*, *Litanie*, *Tantum ergo*, *Le tre ore dell' Agonia*, tutte musiche scritte pel servizio della Real Cappella di Napoli.

NICOLA DE GIOSA

Nicola de Giosa di Angelo Antonio e Lucia Favia nacque in Bari il 5 maggio 1820. Dal suo maggior fratello Giuseppe fu iniziato alla musica ed a sonare il flauto, come egli faceva da buon dilettante. Dappoi venne affidato alle cure del professore flautista Errico Daniele, che scorgendo nel gio-

vinetto Nicola l'inclinazione che mostrava per la bell'arte, unito a molti amici, indusse il padre a mandarlo in Napoli nel Collegio di San Pietro a Majella. Quivi arrivato il 1834 con lettere di raccomandazione pel signor Duca di Noja in quel tempo Presidente della Commissione Amministrativa del Collegio, questi gli concesse il favore di ammetterlo ad un esame particolare, nel quale il giovinetto fu trovato di tal valentia, da meritare un posto gratuito. Ricevuto come alunno, fu affidato al valentissimo Pasquale Bongiorno, che allora avea la direzione e l'insegnamento della scuola di flauto. I progressi che il de Giosa fece in breve tempo, indussero il direttore Zingarelli a nominarlo maestrino di flauto, col privilegio annesso a tal posto di potere anche studiare il *partimento* o l'*armonia sonata*. Venne perciò addetto alla scuola del Ruggi, col quale a tempo debito cominciò a studiare anche il contropunto; e Zingarelli, che molto lo prediligeva come sonator di flauto, davagli spesso anche le sue lezioni di contropunto. Venuto Gaetano Donizetti per surrogare Raimondi nella qualità di primo maestro di contropunto *ed* alta composizione, il de Giosa ottenne di continuare sotto la direzione di costui gli studii che tanto amava, e presto divenne uno dei suoi favoriti allievi. Scrisse svariati pezzi strumentali per flauto, per fagotto e per violoncello, nonchè delle sinfonie a grande orchestra e molta musica per Chiesa. Venne di poi destinato a comporre una *Preghiera* per voce di soprano oon cori ed orchestra, ed un *Inno funebre* per quattro voci anche con cori ed orchestra, nella congiuntura che il Collegio diede un'accademia per onorar la memoria dell'egregio musicista compositore di balli Conte di Gallemberg, e meritò la generale approvazione. Per suo particolare esercizio scrisse anche sotto la direzione del Donizetti due operette che dispiacevolmente andarono disperse, insieme a tutte le altre sue composizioni sopra mentovate, e più anche l'intero corso di contropunto, per l'infedeltà di una fantesca che vendè ad un pizzicagnolo, per pochissimo danaro, tutti quei giovanili

lavori autografi. Il de Giosa commosso e desolato rimpiangeva la perdita di tutte quelle sue composizioncelle, non perchè, egli diceva, valessero la pena di andar conservate per merito musicale, ma perchè sopra le medesime erano state fatte le correzioni, di proprio pugno, da'suoi maestri Ruggi, Zingarelli e Donizetti, e quest' ultimo oltre le correzioni avea di sua mano scritti alcuni ricordi e consigli che il de Giosa doveva aver sempre presenti nel corso della sua carriera di compositore.

Non ancora giunto all' età voluta dai regolamenti del Collegio, volle abbandonarlo, per quistioni sorte tra lui ed il Direttore Mercadante. Noi non vogliamo entrare nel merito e giudicare da quale banda pendesse la ragione. A nostro modo di vedere, ha sempre torto l'allievo quando si mette in urto col suo direttore, anche se da qualche giusta causa fosse stato provocato .... Allontanatosi prematuramente de Giosa dal Collegio, e prima che fosse perfezionato nell' arte, non gli toccò la sorte dei varii compagni che l'avevano preceduto, cioè di cominciare la sua carriera teatrale essendo ancora alunno, di modo che gli fu necessario quasi di mendicare una scrittura per teatro, a forza di raccomandazioni e protezioni, le quali dovevan d'altra parte essere tanto potenti da far togliere le cattive impressioni che aveva potuto produrre il suo dissenso con Mercadante, che in quel tempo avea molta influenza nella pubblica opinione. Non fu dunque facile impresa pel de Giosa il riuscire a far rappresentare una sua modesta operetta buffa al Teatro Nuovo. Pure vi riuscì, e nel 1842 scrisse sopra parole di Andrea Passaro *La Casa degli Artisti*, ch'ebbe incontro fortunatissimo. Di quest'opera si cominciò a vociferare alle prove tanto e tanto male, che l'impresario Antonino Ventura aveva presa la determinazione di toglierla da'concerti. Ma consigliato il de Giosa di agire energicamente prima di sopportare tale umiliazione, mise prima al loro posto tutti i suoi detrattori con buoni e decisivi argomenti, e poi ebbe agio di continuare le pruove

in tutta regola, e di fare, alla fine, andare in iscena il suo lavoro. I pezzi più festeggiati di quest'operetta furono l'introduzione, il duetto dell'*anello* tra soprano e baritono, il gran finale, per altro non ben delineato e che perciò produceva una certa confusione nella stretta, il duetto fra il soprano ed il buffo napolitano, ed il terzetto buffo degli uomini. L'opera venne senza interruzione rappresentata per trenta e più volte, e sempre acclamata e desiderata. « È debito di « giustizia (disse a me un giorno il de Giosa) confessare « che io debbo gratitudine immensa al maestro Vincenzo « Fioravanti ed al poeta Emmanuele Bidera, i quali invitati « a bella posta per assistere alle prove non per altro che « per ridere e riprovare la sciocca mia musica, come altri la « qualificavano, in vece l'approvarono e la difesero appena « uditala, e volontariamente poi vollero intervenire a tutti « i concerti, dando all'impresario assicurazioni del buon « successo. » E finiva per dirmi il de Giosa: « Tratto sì « amorevole e fraterno non sarà mai da me dimenticato, e « ne serberò sempre nel cuore la più viva riconoscenza. »

Scrisse di poi per lo stesso teatro nel 1845 l'*Elvina*, opera semiseria in tre atti, sopra parole di Almerindo Spadetta. Il libretto di quest' opera sotto altro titolo fu scritto dal poeta per un amico del de Giosa, pel valente maestro Luigi Siri, che lo musicò, ma che non ebbe la fortuna d'incontrare l' approvazione del pubblico. De Giosa dopo il tremendo fiasco cercava di consolare l'amico Siri che un giorno incontrò in un ristoratore; ma il Siri irritato o pel dolore dell' insuccesso, ch' egli pretendeva ingiusto, immeritato, o per altre ragioni che serbava in petto, con modi ingiuriosi e poco convenevoli proruppe in escandescenze contro il de Giosa e contro la sua musica *La Casa degli Artisti*, indispettito, come egli stesso confessava, che continuasse a piacer tanto, mentre la sua ch' era *vera musica* e non *pulcinellata* (come immodestamente chiamava la musica del de Giosa), era stata solennemente riprovata. La conversazione dei due neofiti mae-

stri si alterò a poco a poco, tanto che dal terreno dello scherzo passò a quello della sfida. La sfida non fu già cruenta, ma consistette invece in questo, che l'uno avrebbe musicato il libretto dell'altro e viceversa. Ecco dunque come e perchè il de Giosa scrisse l'*Elvina*, che il pubblico disposto in suo favore ricevè con giustissima accoglienza e con applausi. Ad onta del felice incontro ottenuto, il maestro diceva di aver dato troppa importanza ad alcune scene, che dovevano essere più semplicemente trattate, anche per non cadere nel pesante e tradire il carattere de'personaggi, principio che dovrebbe essere tenuto sempre presente da'compositori, e massime nelle opere semiserie e giocose, onde conservare l'unità dello stile, la verità de'caratteri, la giusta espressione delle parole, e la tinta locale del dramma che si vuole far rappresentare. « Non si dimentichi mai dai compositori, diceva il vecchio nostro Zingarelli, che il contadino deve parlare, amare, saper fingere e morire da contadino sempre. » Ma il de Giosa in quest'opera si tradì, perchè inesperto come egli era, volle provare al suo emulo collega quanto egli era addentro nella musica, ed è per questo che sacrificò in qualche parte la verità al melodramma ed all'effetto. Molti furono i pezzi applauditi dell'*Elvina*; ma i più salienti furono il coro delle villanelle, la cavatina di *Elvina* (così detta *dei palpiti*) che si volle ripetuta, il *rataplan*, ed il *rondò* finale. L'incontro deciso di quest'opera pare che avesse fatto cambiare idea al Siri di musicare *La Casa degli Artisti*, e perciò la sfida fu tenuta solo dal de Giosa, e l'altro finse di averla dimenticata.

Nel 1846, per far cosa grata ad un suo compagno di Collegio sig. Molinari, scrisse pel *debutto* di lui dei pezzi che introdusse nell' opera di Raimondi *Il biglietto del lotto stornato*, che pur piacquero. Scrisse in seguito pel Teatro Nuovo l'opera buffa *Don Checco* sopra parole dello Spadetta (1850). L'esito strepitoso del primo atto scemò in buona parte quello del secondo, anche perchè non piacque la scena delle posate; e la poca sicurezza degli esecutori in generale fece sì che

la musica di questo secondo atto non si trovò al livello di quella del primo. Però Raffaele Casaccia co' suoi prodigi di *vis comica* lo fece a poco a poco risorgere, ed entrare talmente nel favore del pubblico, che entusiasmato dal primo atto applaudiva anche il secondo. Il *Don Checco* ebbe l'onore assieme con la compagnia, coristi ed orchestra di passare dal suo umile tetto nella grandiosa reggia di S. Carlo in occasione di serata data con appalto sospeso a beneficio della pubblica beneficenza. L'introito di quella serata fu vistosissimo.

Il nostro maestro compose pel teatro S. Carlo nel 1851 l'opera seria *Folco d'Arles,* sopra libretto di Salvatore Cammarano, ch'ebbe lieto incontro. Nell'anno appresso 1852, per lo stesso teatro, scrisse *Guido Colmar* con libretto del Bolognese, opera che ottenne non altro che un successo di stima, ad onta che alcuni pezzi venissero applauditi ed elogiati. Pel Teatro Nuovo poi scrisse nel 1855 l'opera buffa in quattro atti *Un Geloso e la sua Vedova* con poesia di Ernesto del Preite, e quantunque il successo non fosse stato simile a quello delle altre sue precedenti composizioni, vi furono dei pezzi che incontrarono il pubblico favore. Il maestro si ostinava a voler questa musica superiore alle altre sue prime encomiate, e adduceva ragioni dell'insuccesso, che noi qui non riportiamo per non entrare troppo nel merito, lasciando tale compito a quelli che dopo noi scriveranno sul valore artistico e sulle opere del de Giosa. Nello stesso anno 1855 compose per S. Carlo l'opera seria *Ettore Fieramosca* con poesia del signor Bolognese. Fin dalla prova generale si diceva gran bene di questa musica e si presagiva il più splendido successo. Ma in fatti teatrali chi può mai prevedere quello che avverrà all'alzarsi del sipario, che il più delle volte fa cangiar di aspetto ogni cosa?... *Fieramosca* cadde compiutamente, ed il quarto atto, che pure si riteneva magnifico e da produrre effetti di entusiasmo, con le incessanti disapprovazioni del pubblico suggellò il tremendo fiasco. Molti pezzi si salvarono dal naufragio, ma l'opera non ebbe che poche rappresentazioni.

Scrisse nello stesso anno pel Teatro Nuovo di Firenze sotto l'impresa Lanari l'opera *Le Due Guide*, sopra libretto di Marco d'Arienzo, ch'ebbe riuscita brillantissima. Il genere tirolese che dominava in quest'opera fu conservato dal principio alla fine. Si volle sempre la replica del coro di festa, e particolarmente si applaudiva all'unanimità la *tirolese* della prima donna, un racconto del tenore seguito del largo del finale, ed il duetto della maledizione. Pel Teatro d'Angennes di Torino scrisse nel 1856 l'opera semiseria in tre atti *Ascanio il Gioielliere*, con parole di Sesto Giannini, che piacque dopo la prima rappresentazione. Il protagonista nella prima recita, vinto da soverchio orgasmo e da un certo timor panico, cantò falso tutta la sua parte; ma rimessosi nei suoi mezzi, si rifece con usura, nella seconda recita, della riprovazione che aveva avuto dal pubblico la sera innanzi. Si replicava un racconto buffo del duetto, e venivano fragorosamente applauditi il finale secondo ed il coro delle nozze con accompagnamento di bicchieri. Piacque parimente nella stessa città l'opera buffa in tre atti *L'Arrivo del Signor Zio*, rappresentata nel 1856 al Teatro Sutera, ora detto Teatro Rossini. Per quest'opera cominciò la lunga polemica tra l'avvocato Brofferio e Regli direttore del giornale *Il Pirata*, che da Milano denigrava la musica che tanto piaceva a Torino. Il Regli ebbe più tardi il suo trionfo, perchè invitato il maestro per metterla in iscena in Milano, colà cadde compiutamente, e de Giosa fu obbligato per l'insuccesso di svignarsela e la stessa sera partì per Genova. In viaggio gli accadde di udire da alcuni, che avevano assistito a quella malaugurata rappresentazione, roba da chiodi sì dell'opera che della mediocrissima esecuzione. Il maestro che fingeva di dormire si rannicchiava sempre più in un angolo della diligenza che in quei tempi faceva il viaggio da Milano a Genova. Quivi giunto, dopo alquanti giorni seppe che avendo l'impresa del Teatro Re di Milano cambiato alcuni cantanti, l'opera aveva avuto qualche vantaggio nelle sere con-

secutive, ma zoppicando sempre, ed a stento sostenendosi tra il poco favore che le accordavano alcuni e la generale riprovazione. In Torino ebbe il de Giosa invito dall'impresario Merelli di scrivere una grand'opera pel Teatro della Scala; ma predominato da un pregiudizio dominante nell'Italia superiore che le opere che andavano in iscena la sera di Santo Stefano (26 dicembre) dovevano tutte immancabilmente cadere, non volle accettare l'invito, anche perchè il Lanari non sembrava disposto a compensarlo convenevolmente. Mal si avvisò però il de Giosa di rifiutare una bella occasione di scrivere per la Scala a qualunque condizione, perchè un incontro in quel teatro avrebbe potuto aprirgli una brillante carriera. Di ritorno in Napoli nel 1857 scrisse pel Real Teatro del Fondo l'opera comica in tre atti *Isella la Modista*, sopra vecchio libretto dell'avvocato Tarantini, che fu trovato di poco interesso, e l'opera non ebbe successo alcuno.

Scrisse nel 1858 *La Cristiana* per Venezia, ed *Ida di Benevento* per l'apertura del gran Teatro Piccinni in Bari. Nel 1859 pel Teatro dell'Opera Comica in Parigi scrisse *La Chauve-souris*, e pel San Carlo di Napoli *Il Gitano*. Ma queste quattro opere, per ragioni che per nulla entrano nel nostro soggetto, non furono mai rappresentate.

Nello stesso anno 1859, invitato dal Municipio di Bari, compose una cantata per solennizzare il matrimonio di S. A. R. il Duca di Calabria colla Principessa Maria Sofia di Baviera, e da Ferdinando II ebbe la decorazione dell'Ordine di Francesco I.

Nel 1864 scrisse pel Teatro S. Carlo l'opera seria *Il Bosco di Dafne*, parole di M. A. Bianchi, che non incontrò per nulla. Egli ne prevedeva il cattivo successo, anche pel poco valore degli esecutori, e non voleva in alcun modo farla rappresentare. Ebbe perciò forti questioni coll'impresario Pusterla, e tanto che corsero tra loro degli atti legali; ma poi a consiglio de' suoi amici gli convenne cedere, e sacrificare il suo amor proprio in adempimento del suo contratto.

Molto a malincuore acconsentì che l' opera venisse rappresentata, ed ebbe qual si prevedeva inevitabile caduta: ad onta di ciò, il finale ottenne qualche successo, ed il maestro venne clamorosamente invitato a mostrarsi replicate volte sul proscenio; piacquero altri pezzi più o meno, ma l' opera non si rappresentò che le sole quattro sere di obbligo per gli abbonati. Nel volgere di quello stesso anno scrisse una cantata pel Santo Patrono di Acquaviva nella provincia di Bari. Inoltre compose gran numero di pezzi vocali per camera in italiano e in napolitano, cioè *stornelli*, *canzoni*, *ballate*, *ariette*, *duettini*, *terzetti* ec. e molti sono stati tradotti in francese ed in inglese. Onde meglio ed a più vantaggiose condizioni occupare il suo tempo, si decise ad accettare di essere uno dei due direttori del Real Teatro S. Carlo di Napoli, e per un solo anno direttore della Fenice di Venezia. In quello che ora volge (1), invitato dal Vicerè d' Egitto, assunse l' incarico di formare una compagnia di valenti artisti che egli dirige in quel Teatro del Cairo, e l' opera sua è stata tanto gradita, che quel Vicerè per addimostrargli la sua soddisfazione, gl' inviò per mezzo di Dranhet Bey, il quale doveva recarsi a Napoli, le insegne del Medjidiè.

Di musica chiesastica il de Giosa ha composto tre *Messe di Gloria* per quattro voci con coro e grande orchestra, un *Magnificat*, due *Salve Regina*, un' *Ave Maria*, due *Litanie*, quattro *Tantum Ergo* a solo, a duetto ed a terzetto, tre sinfonie ricavate dai pensieri principali delle citate *Messe* e *Dixit*, onde non sentire in chiesa frammenti di opere teatrali, che frastornano l' attenzione e distraggono gli animi dalla devozione.

Nicola de Giosa è accademico corrispondente del Reale Istituto Musicale di Firenze, Socio onorario dell' Accademia Filarmonica di Bologna, di Santa Cecilia di Roma, della Società Rossiniana di Pesaro, Socio promotore del Monu-

(1) Si parla dell' anno 1870 e 71.

mento a Guido d'Arezzo, Socio onorario della Società Filarmonica di Napoli e dell'Associazione accademica Napolitana, Socio della Filarmonica Bellini di Palermo, e Presidente nell'Associazione Nazionale Italiana di Scienziati, Letterati ed Artisti di Napoli per la sezione musicale. In giugno 1861 fu decorato dell'ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro, e nell'istituirsi l'ordine della Corona d'Italia ne fu nominato uffiziale.

Invitato il de Giosa, al pari di tutti gli altri contemporanei, a somministrare qualche chiarimento sul proprio conto, credè regolare in ultimo di dare di se un'idea, in uno schizzo che abbiamo trovato così leale, che a compimento e fine della biografia qui trascriviamo:

« In generale è pigro: nello studio della musica non lo « è tanto. Vorrebbe saper pregare ed affezionarsi i suoi così « detti mecenati; ma appena arriva ai gradini delle loro « scale, si volta indietro promettendosi di ritornare la di« mani, sino a che non ci pensa più. È sinceramente grato « a chi gli fece del bene: obblia fin troppo presto le offe« se. Non è molto geloso dei suoi emuli; vorrebbe anzi che « facessero, per essere spronato a *fare* egli pure. Desidera « immensamente il bene della gioventù musicale, ma poco si « muove di casa per aiutarla. Nel parlare dice che la ric« chezza è quasi la felicità dell'uomo; ma se improvvisamen« te da un giorno all'altro perdesse tutti i pochi soldi che « possiede, se ne dorrebbe appena! Insomma non riceve im« pressioni profonde se non in Musica. »

I. Composizioni di Nicola de Giosa esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Una lagrima* sulla tomba del Conte di Gallenberg, *Preghiera* per voce di soprano con cori ed orchestra, eseguita nella sala del Collegio di Musica dagli allievi del medesimo 1839.

2.° *Inno funebre* per quattro voci a coro con orchestra, an-

che scritto in onore del Conte di Gallenberg, eseguito come sopra.

3.° *La Casa de'tre Artisti*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1842.

4.° *Elvina*, opera semiseria in tre atti. Napoli Teatro Nuovo 1845.

5.° *Don Checco*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1850.

6.° *Folco d'Arles*, opera seria in tre atti. Napoli Teatro San Carlo 1851.

7.° *Guido Colmar*, tragedia in tre atti. Napoli Teatro San Carlo 1852.

8.° *Ettore Fieramosca*, opera seria in tre atti. Napoli Teatro San Carlo 1855.

9.° *Un Geloso e la sua Vedova*, opera comica in tre atti. Napoli Teatro Nuovo 1857.

10.° *Le due Guide*, melodramma in quattro atti. Teatro Nuovo di Firenze 1857.

11.° *Isella la Modista*, opera giocosa in tre atti. Napoli Teatro del Fondo 1857.

12.° *Il Bosco di Dafne*, opera seria in tre atti. Napoli Teatro San Carlo 1864.

13.° *Messa* per quattro voci e grande orchestra 1838.

14.° *Dixit* per quattro voci con cori e grande orchestra 1839.

15.° Sinfonia a grande orchestra 1839.

16.° *Magnificat* per voce di basso con cori ed orchestra 1839.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *Ascanio il gioielliere*, opera semiseria. Torino Teatro D'Angennes 1856. — 2° *L'Arrivo del signor zio*, opera buffa in tre atti. Torino Teatro Sutera (ora detto Rossini) 1856. — 3° *La Cristiana*, opera seria. Venezia 1858. — 4° *Ida di Benevento*, opera seria. Bari, per l'apertura del Teatro Piccinni 1858. — 5° *La Chauve-souris*. Parigi Teatro dell' Opera Comica 1859. — 6° *Il Gitano*, opera seria Napoli Teatro San Carlo 1859. — 7° Cantata per solennizzare

il matrimonio del Duca di Calabria colla Principessa Maria Sofia di Baviera 1859. — 8° Cantata scritta pel Santo Patrono di Acquaviva nella Provincia di Bari 1864. — 9° Diversi *Album* di romanze, ballate, stornelli, duettini e terzetti per camera, in lingua italiana. Altri di canzoni napolitane e di romanze francesi.— Di musiche chiesastiche oltre le sopraccennate ha composto ancora: — 10° Tre *Messe di gloria*, per quattro voci con coro e grande orchestra.— 11° Un *Magnificat*.— 12° Due *Salve Regina*.— 13° Un'*Ave Maria*.— 14° Due *Litanie* — 15° Quattro *Tantum Ergo*, a solo, a due e tre voci con orchestra. — 16° Tre sinfonie ricavate dai pensieri principali delle citate *Messe* e *Dixit*.

GIUSEPPE PUZONE

Nel dicembre del 1821 nacque in Napoli, da Raffaele e Maria Aveta, Giuseppe Puzone. Inclinato fin dalla fanciullezza per naturale disposizione alla carriera della musica, cominciò a studiarne la grammatica, e quando all' età di undici anni nel 1832 fu ammesso alle scuole esterne di San Pietro a Majella, cantarellava già il primo libro dei *solfeggi* dello Zingarelli. Siccome bisognava sonare un istromento per aspirare ad un posto gratuito, predilesse l'oboè, nel quale fece tali progressi, che trascorso un anno e qualche mese ottenne per concorso l' ambito posto nel convitto del Collegio. I maestri Ferrazzano e Rossi lo perfezionarono nel suono di quello strumento, ed ammesso nell'orchestra di esercitazione come secondo oboè, ebbe presto l'avanzamento a primo, ed in seguito venne nominato maestrino.

Come premio dei progressi che ogni giorno di più faceva, e perchè prestava dei servigi al Collegio sonando in orchestra e dando lezione alle classi inferiori, gli venne concesso dal direttore Zingarelli di potere studiare il pianoforte con Francesco Lanza, il partimento con Gennaro Parisi, ed a suo tempo ebbe le prime nozioni del contropunto da Francesco Ruggi. Morto Zingarelli, passò, dopo qualche tempo, alla

scuola del Donizetti per perfezionarsi nella composizione ideale e nell'orchestrazione, corsi che terminò poi col Mercadante. Sotto la direzione e scorta del Donizetti scrisse le sue prime composizioncelle per oboè e clarinetto; poi nel 1836 una *Messa* per quattro parti a grande orchestra, ed un *Vespero* per due tenori e bassi, con orchestra. Negli anni appresso scrisse due sinfonie, una di genere ricercato e l'altra di genere fugato. Trovandosi Rossini in Napoli nel 1839, e pregato di onorare di sua presenza il Collegio perchè gli alunni desideravano di conoscerlo ed ossequiarlo da vicino, affin di riceverlo il meglio che si poteva (Donizetti allora era assente da Napoli), si pensò di fare scrivere della musica espressamente, ed al Puzone fu dato incarico di comporre un *Inno*, che preceduto nell'esecuzione dalla prima delle due sinfonie sopra dette, si meritò gli elogi e gl'incoraggiamenti del sommo che imperava sul mondo musicale. Allorquando il Governo del Collegio decise di dare una grande accademia per onorare la memoria del tanto celebrato compositore di musica di balli Conte di Gallenberg, il giovinetto Puzone ebbe egualmente l'incarico di scrivere un *Preludio funebre*, che fu trovato molto caratteristico per la luttuosa circostanza.

Nell' inverno del medesimo anno 1839 scrisse anche sotto la scorta del suo maestro Donizetti pel Teatro Nuovo un melodramma semiserio intitolato *Il Marchese Albergati*, ed ebbe piuttosto buona accoglienza dal pubblico, che a preferenza applaudiva la cavatina del buffo, un duetto tra questo e la prima donna, altro tra questo ed il tenore, ed il finale.

Quando nel 1840 Donizetti credè della sua dignità di abbandonare il posto che sino allora aveva occupato, Mercadante che gli successe alla sua volta non negò le sue lezioni a quegli allievi del Donizetti, che quantunque distintissimi, non per anco eran provetti onde uscire dall'istituto. Tra gli eletti il Puzone fu uno de'preferiti, e scrisse sotto la sua direzione due grandi *Sinfonie* nel 1841, una *Fantasia* per tromba e trombone con accompagnamento di orchestra, un *Tantum ergo*

per due voci con orchestra, un altro per voce di basso anche con orchestra, ed una gran *Litania* per quattro voci, due tenori e due bassi, con cori e grand'orchestra, trovata allora ottimo componimento da tutti i maestri del luogo e rimasta tradizionale in Collegio, tanto che, sebbene decorsi quasi trent'anni da che fu composta, si esegue purtuttavia dagli alunni nelle sacre funzioni che si fanno o nella Chiesa di San Pietro a Majella od in quella della Pietà de' Turchini, ove solo il Collegio si mostra in tutto il suo lusso e splendore. Scrisse poi nel 1843 per suo particolare esercizio un' altra Fantasia per due oboè, un'altra per fagotto solo, ed un duetto per oboè e clarinetto, e tutti questi pezzi con accompagnamento d' orchestra.

Nel 1844 venne scritturato come maestro concertatore al cembalo nel Real Teatro S. Carlo. Nel 1845, sotto la direzione di Mercadante, scrisse la seconda sua opera pel Teatro del Fondo intitolata *Il figlio dello Schiavo*, sopra libretto di Marco d'Arienzo. In quest' opera seria vennero applauditi la cavatina del soprano, un duetto tra soprano e tenore, l'aria del tenore e quella del basso, ed il finale secondo. Esecutori furono la Tadolini, Fraschini e Coletti: meno il secondo finale, gli altri quattro pezzi vennero pubblicati per le stampe. In quest' anno, perchè trovavasi di aver compito i suoi studii ed essere giunto all' età nella quale i regolamenti del luogo prescrivono l' uscita, egli abbandonò il Collegio, e quasi nell'esordio della sua carriera artistica pensò di menar moglie, che lo rese padre di numerosa prole.

Nel 1849 scrisse da se solo, e senza altra guida, l'opera seria in tre atti *Elfrida di Salerno* con parole di Sesto Giannini, eseguita nel Real Teatro di San Carlo dalla Tadolini, Boucardè e Varesi, e piacquero la cavatina del soprano, quella del basso, un duetto tra basso e soprano, e l' aria finale.

Nel 1851 fu nominato direttore del Real Teatro di San Carlo.

Invitato nel 1852 a scrivere pel Teatro del Fondo, ivi fece rappresentare dalla Penco, Pancani, Salvetti, Luzio e Cresci il suo *Dottor Sabato*, commedia giocosa in tre atti con poesia di Almerindo Spadetta. Due pezzi soli cantati dalla signora Penco vennero applauditi: il resto passò inosservato o sotto un profondo silenzio. Buona parte di tale insuccesso si addebitava al libretto, identicamente modellato su quello del *Barbiere di Siviglia*. Che che ne sia, non si fecero che poche rappresentazioni. Nell'opera di varii autori intitolata *Il Ritratto di Don Liborio*, scrisse un *finaletto;* e nell'altra *Le Nozze frastornate da un pazzo*, scrisse un *duettino* che riscosse applausi. Da quel tempo si dedicò interamente alla direzione teatrale ed a comporre musiche chiesastiche.

Nel 1856 il Barone Brennier, ambasciatore di Francia in Napoli, che io avvicinava molto, diemmi incumbenza di proporgli un valente maestro per comporre espressamente un gran *Te Deum* onde solennizzare nella Chiesa dell'Ambasciata Francese in San Giuseppe a Chiaja la nascita del figlio di Napoleone III. Io gli proposi il maestro Puzone. Il suo *Te Deum* ivi eseguito ebbe pieno successo, e venne dalla generalità giudicato pezzo di gran fattura e di bell effetto.

Oltre la musica menzionata, ha composto il Puzone svariatissima altra, della quale non puossi precisare l'epoca ch'egli stesso ignora, ma che però dev'essere collocata tra il periodo del 1854 fino ad oggi, in cui trovasi di aver composto un *Qui sedes* per voce di tenore con clarinetto obbligato ed orchestra, ed un *Laudamus* per voce di baritono con arpa obbligata ed orchestra. Inoltre ha scritte altre tre *Messe* per tenori e bassi con orchestra; un secondo *Vespero* idem; un *Credo* per tenori e bassi con due *cori*, ed un altro più corrente e facile per tenore e basso solo, ambidue con orchestra, tre *Tantum ergo*, il primo per sola voce di tenore, il secondo per baritono, ed il terzo a duetto per tenore e basso con orchestra; due piccole *Litanie*, una *Salve Regina*, un'*Ave Maria* per voce di tenore solo, tutti con orchestra; quat-

tro mottetti per *Messa* novella nell'Avvento; altri per monacazione per soli e cori con orchestra; altra quantità di pezzi staccati, da servire nelle funzioni come pezzi volanti per comodo ed a scelta dei cantanti. Essi vanno così distinti: *Soli* e *soli* con *coro*, *duetti* e *duetti* con *coro* per tenori, baritoni e bassi, oltre due sinfonie diverse affatto dalle altre mentovate. Quando nel 1861 fu disposto che l'orchestra del Teatro San Carlo non più fosse diretta da un primo violino, ma da un maestro di cappella compositore, fra' due nominati vi fu il Puzone, che occupa tuttavia quel posto e che tutte le Imprese hanno rispettato.

Nel 19 maggio del 1862 venne nominato da S. M. il Re d'Italia Vittorio Emmanuele II° a Cavaliere dell'ordine Mauriziano.

Finalmente per la Congregazione dei Sette Dolori scrisse nel 1864 le *Tre Ore d'Agonia* di N. S. G. C. per tenore, baritono, basso e coro, con accompagnamento di pianoforte o armonio, violoncello obbligato e contrabbasso.

Qui finiscono tutte le musiche finora composte dal maestro Giuseppe Puzone, augurandoci che presto ne registriamo delle altre, e pregandolo che ad imitazione de'suoi compagni non dimentichi di regalare qualche suo pregevole autografo all'Archivio di questo Collegio, ove venne educato nell'arte che decorosamente professa.

I. Composizioni di Giuseppe Puzone esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Inno* in lode di Gioacchino Rossini, eseguito nel teatrino del Collegio 1839.

2.° *Il Marchese Albergati*, opera semiseria in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1839.

3.° *Il Figlio dello Schiavo*, opera seria in tre atti. Napoli Real Teatro del Fondo 1845.

4.° *Elfrida di Salerno*, opera seria in tre atti. Napoli Real Teatro San Carlo 1849.

5.° *Il Dottor Sabato*, commedia giocosa in tre atti. Napoli Real Teatro del Fondo 1852.

6.° *Messa* per quattro parti e grand' orchestra in *do* terza minore 1836.

7.° *Preludio Funebre*, scritto in morte del Conte di Gallemberg 1839.

8.° *Sinfonia* a grande orchestra di genere studiato in *re* terza maggiore 1840.

9.° Altra idem di genere fugato in *la* terza maggiore 1840.

10.° Altra a grande orchestra in *re* terza maggiore 1841.

11.° Altra idem idem 1841.

12.° *Fantasia* per tromba e trombone con orchestra 1842.

13.° *Litania* per quattro parti con cori e grand' orchestra in *do* terza minore 1842.

14.° *Tantum ergo* per due voci tenore e basso con orchestra in *mi* bemolle terza maggiore 1842.

15.° Altro per voce di basso id. in *la* bemolle terza maggiore 1842.

16.° *Fantasia* per due oboè con orchestra 1843.

17.° *Finaletto* aggiunto nell'opera *Il Ritratto di Don Liborio* di autori diversi.

18.° *Duettino* aggiunto nell' opera *Le Nozze frastornate da un pazzo* di autori diversi.

II. Altre mentovate nelle diverse biografie.

1° Sinfonia a grande orchestra in *re* terza maggiore. — 2° Altra idem in *mi* bemolle terza maggiore.— 3° *Messa* in *re* terza maggiore per tenori e bassi con orchestra.—4° Altra, idem, id. in *do* terza maggiore. — 5. *Credo*, per quattro voci tenori e bassi, con cori e grande orchestra, in *re* terza maggiore. — 6° Altro per tenore e basso solo con coro in *do* terza maggiore. — *Tantum ergo*, per tenore solo con orchestra, in *si* bemolle terza maggiore.—8° Altro per voce di baritono, idem in *la* terza maggiore.—9° Altro a duetto te-

nore e basso idem in *mi* bemolle terza maggiore. — 10° Due piccole *Litanie* — 11° Una *Salve Regina*, per voce di tenore, in *fa* terza maggiore con orchestra. — 12° Un' *Ave Maria*, per voce di tenore solo con orchestra, in *fa* terza maggiore. — 13° Quattro mottetti per messa novella nell' Avvento. — 14° Altri per monacazione composti di soli e cori. — 15° Molti pezzi staccati, cioè Messe sciolte composte di soli e di soli con coro, di duetti soli e duetti con coro, per le voci di tenore, baritono e basso.— 16° *Qui sedes*, per tenore con clarinetto obbligato, ed orchestra — 17° *Laudamus*, per voce di baritono con arpa obbligata ed orchestra—18° *Le tre ore d'agonia di N. S. G. C.*, per voci di tenore, baritono e basso con accompagnamento di pianoforte o armonio, violoncello obbligato e contrabasso.

MICHELE RUTA

Da un Michele Ruta stato già allievo del Fenaroli nel Conservatorio della Pietà de' Turchini, nacque Vincenzo Ruta, che di poi nella professione musicale venne parimenti educato nel Collegio di San Sebastiano e sotto la scuola dello stesso Fenaroli si trovò condiscepolo di Mercadante. Da questo Vincenzo nacque in Caserta nel 1827 quel Michele Ruta di cui ora ci occupiamo. Dopo avere appresi i primi rudimenti della musica dal padre e dall'avo, venne ammesso come alunno a posto gratuito, previo esame, nell'attuale Collegio di San Pietro a Majella l'anno 1841. Imparò da Francesco Lanza a sonare il pianoforte, da Gennaro Parisi il partimento, e le prime nozioni del canto dal figlio del celebre Cimarosa: ed inoltrato in questi ultimi studii, li perfezionò e compì sotto la direzione di Girolamo Crescentini. Da Francesco Ruggi apprese poi i primordii del contropunto, e divenne uno de' prediletti allievi di Carlo Conti quando questi venne a maestro nel Collegio. Obbligato a ricominciare da capo col Conti il noioso ma necessario tirocinio delle lezioni di contropunto, colla sua solerzia e col suo buon volere giunse nel periodo di tre anni a compiere tutti i corsi, non escluso quello della composizione. In tal frat-

tempo riceveva consigli anche dal Mercadante, che come Direttore del Collegio doveva dare la sua approvazione perchè la composizione di un alunno potesse essere posta in concerto, ed allora dava di fatto le sue istruzioni a quei giovanetti che mostravano volontà di meglio apprendere.

Avvennero i mutamenti politici dell'anno 1848: il nostro Michele Ruta, all'insaputa della sua famiglia, non meno che dei suoi superiori, abbandonò il Collegio, e postosi fra' volontarii che venne ad arrolare la Principessa di Belgiojoso, eccolo partito per la guerra che su' campi Lombardi si guerreggiava.

In quel tempo di generale commozione e di giovanile esaltamento, conservando ancora la divisa di alunno del Collegio, scrisse un *Inno* patriotico per quattro voci e coro con accompagnamento di banda militare, che fu eseguito, come è da credersi, in mezzo alle più entusiastiche acclamazioni, sopra un carro che nel carnovale del 1848 percorreva la via che dalla Reggia va sino all'Albergo de' Poveri. Altro *Inno* militare compose in Lombardia, sopra parole di Stenore Capocci, anche allievo del Collegio e figlio al distinto Direttore del nostro Osservatorio astronomico, Ernesto Capocci. Quest'*Inno* ebbe tanto felice successo non solo in Milano, ma in tutte le città italiane ove veniva eseguito, che a consiglio del maestro Mandanici venne pubblicato per le stampe dall'editore Giovanni Ricordi.

Avvenuta la fatale catastrofe di Novara, era terminato lo scopo del suo servizio militare, e fu savio e sano consiglio il ripatriare e dedicarsi di bel nuovo interamente all'arte. Per non divenir sospetto e perseguitato per i suoi principii di libertà dal governo di Ferdinando II, cercò di star ritirato e mostrarsi il meno possibile, anche nell'esercizio della professione. Nella solitudine, che pure per lui era una necessità, compose le seguenti opere didascaliche:

1.° *Ricordi pei giovani compositori*, pubblicati nella *Gazzetta Musicale* di Napoli, e riportati da parecchi giornali ita-

liani e stranieri. Scopo principale di tali *Ricordi* era quello di analizzare le varie tessiture de'pezzi musicali finora usati e discorrere della loro nomenclatura.

2.° *Corso completo di composizione*, edito da Teodoro Cottrau.

3.° *Annotazioni ed illustrazioni* all' opera del Fenaroli intitolata *Regole e Partimenti*, pubblicate dall' editore Del Monaco in Napoli.

4.° *Grammatica elementare di musica*, edita da Ricordi in Milano.

5.° *Breve metodo di canto*, edito da Tramater in Napoli.

6.° *Corso completo di canto corale*, edito da Maddaloni, e finora pubblicato sino al quarto fascicolo.

Nel 1853 compose pel teatro S. Ferdinando a Pontenuovo l'opera semiseria *Leonilda* sopra parole di Federico Quercia; e nel 1859 sopra libretto del signor Domenico Bolognese compose l' opera seria pel Real Teatro del Fondo intitolata *Diana di Vitry*. Per l'inaugurazione del Teatro Piccinni in Bari, compose una *Cantata* ch'ebbe brillantissimo successo. Scrisse pure molta musica per camera, ed in questa trovansi gli *Album* sotto questi titoli:

1.° *Canti d'amore*, sei pezzi per camera in chiave di *sol* con accompagnamento di pianoforte.

2.° *Aurora e tramonto*, idem, idem.

3.° *Memorie e sospiri*, idem, idem.

4.° *Eco della Campania*, idem, idem.

5.° *Eco de'Monti Tifatini*, idem, idem.

6.° *L'Arpa mia*, idem, idem.

Di più compose la seguente musica chiesastica. Due grandi *Messe* per quattro voci con orchestra. Due *Dixit Dominus* *idem idem*. Tre *Messe* alla palestrina, due altre con arpa, armonio, violini e contrabbasso, e tutte a tre voci di tenori e bassi. Una *Messa di Requie* per quattro voci e grande orchestra. Un *Te Deum*, *id. idem*. Due *Credo*, *id. idem*. Due *Agonie* per tre voci di tenori e basso, una con orche-

stra, l'altra con arpa, pianoforte ed armonio. Il *Credo* in *si* bemolle terza maggiore ed il *Dixit* in *do* terza maggiore si eseguono continuamente in tutte le Chiese di Napoli e sono divenuti popolari.

Michele Ruta prese moglie nel 1853. Sua figlia Gilda, giovinetta di anni sedici, è già una distinta pianista, e tanto bene inoltrata nella composizione, che dà fondate speranze di un suo prossimo brillante avvenire. Questa cara giovinetta, in età ancor sì tenera, è ora maestra di pianoforte e di canto corale nella Scuola normale di Terra di Lavoro.

Il maestro Ruta scrisse ancora dal 1861 al 1870 molta musica che per il primo introdusse nei drammi di prosa. Tra questa merita particolare menzione ed ottenne il pubblico favore *L' Orgia* nell'opera *Un Santo ed un Patrizio*, oltre i varii pezzi introdotti nel *Don Giovanni di Marana*, nel *Fausto* e nella *Notte di S. Bartolomeo*, e questi con accompagnamento di armonio; le *Romanze* nella *Monaldesca* e nell'*Antonio Foscarini*; la *Serventese* di Boltello con accompagnamento d'arpa nella *Griselda*. Compose altresì la musica del ballo *Imelda*, e scrisse pure nelle varie *Riviste* (opere di circostanza) rappresentate dalle compagnie di prosa nel R. Teatro del Fondo, svariati pezzi che indistintamente più o meno piacquero tutti.

Il Ruta animato sempre da un amore crescente che ha per l'arte sua e da una ferrea volontà di ben fare, compone sempre, nelle poche ore che libere gli lascia l'esercizio di Maestro insegnante. In questo momento trovasi di aver terminato due opere teatrali, *Caterina*, opera semiseria con poesia di Salvatore Speranza, e *Marco Bozzari*, il cui libretto è ancora di sua composizione, e non attende che l'occasione per esporle al giudizio del pubblico. Egli vive vita ritirata, laboriosa, ma onesta; stimato e rispettato dai suoi colleghi nella professione, ed elogiato da quella società della quale è bello ornamento.

I. Composizioni di Michele Ruta esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Diana di Vitry*, drammă in tre atti. Fondo 1859.
2.° Grammatica elementare di musica.
3.° Breve metodo di canto.
4.° Ventiquattro solfeggi elementari.
5.° *Cavatina* per voce di baritono con accompagnamento di pianoforte.
6.° *Romanza* per voce di tenore, idem.
7.° *Cavatina* per voce di soprano, idem.
8.° Duetto per soprano e baritono, nell'opera *Leonilda*, idem.
9.° *Brindisi*, *Serenata*, *Canzone del Monaco*, *Preghiera* e *Ballabile* nell' opera *D. Giovanni di Marana*.
10.° *Canzone del Topo, La buona notte di Mefistofele* e *Canzone della Pulce* nell' opera *Fausto*.
11.° *L'Orgia*, *Bolero* nell'opera in prosa *Un Santo ed un Patrizio*.
12.° *Bolero* nel *D. Cesare di Bazan*.
13.° *Romanza* nell'*Antonio Foscarini*.
14.° *Romanza* nella *Monaldesca*.
15.° *Canti d'Amore*, sei pezzi per camera in chiave di *sol*
16.° *Canti patriottici*, idem.
17.° *Album vocale*, idem.
18.° *Ispirazioni della Campania*, idem.
19.° Tre pezzi per camera, idem.
20.° Tre duettini per camera, idem.
21.° Duetto per contralto e basso, idem.
22.° *Inno di Guerra degl'Italiani*, canto all'unisono, idem.
23.° *La Flotta Italiana*, fantasia per canto in chiave di *sol*.
24.° *I funerali d'Amore*, canzone nello *Shylock* opera drammatica, idem.
25.° *Melodia* per canto con accompagnamento di violoncello.

26.° *Mestizia*, duettino per mezzo soprano e baritono con accompagnamento di pianoforte.
27.° *Illusione*, romanza in chiave di *sol*.
28.° *La Volubile*, ballata, idem.
29.° *Il mio pensiero*, romanza per soprano, idem.
30.° *Il sospiro*, romanza, idem.
31.° *La cantante*, valzer per soprano, idem.
32.° Corso completo di composizione.
33.° *Il Carnevale di Roma*, sette pezzi per ballo, per pianoforte.
34.° Cinque pezzi sull'opera *La Forza del destino*, idem.
35.° Tre *Melodie* e *Barcarola*, idem.
36.° Cinque pezzi sopra opere diverse, idem.
37.° Quattro pezzi sull'*Elnava*, idem.
38.° Tre pezzi sul *Simon Boccanegra*, idem.
39.° Due pezzi sul *Rigoletto*, idem.
40.° Quattro pezzi sul *Vespro Siciliano*, idem.
41.° Tre pezzi sul *Trovatore*, idem.
42.° Cinque pezzi sulla *Traviata*, idem.
43.° Otto pezzi per ballo, idem.
44.° *Fantasia* per pianoforte e violino sopra motivi popolari.
45.° Ventuno pezzi diversi, idem.
46.° *Fantasia* per pianoforte e flauto sopra motivi popolari.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *Leonilda*, opera semiseria. Napoli Teatro San Ferdinando 1853. — 2° Corso completo di canto corale. — 3° Ricordi pei giovani compositori. — 4° Annotazioni ed illustrazioni all'opera del Fenaroli. — 5° *Aurora e Tramonto*, album per camera contenente sei pezzi vocali, in chiave di *sol* con accompagnamento di pianoforte. — 6° *Memorie e Sospiri*, album, idem. — 7° *Eco dei Monti Tifatini*, album, idem. — 8° *L'Arpa mia*, album, idem. — 9° Arie diverse introdotte nell'opera in prosa *La notte di S. Bartolomeo*. — 10° *La Serventese*

messa nell'opera *Griselda*, idem.—11° *Imelda*, ballo, con orchestra.—12° Svariati pezzi vocali intromessi nella *Rivista dell' anno 1867*.—13° Due grandi *Messe* per quattro voci con orchestra.—14° Tre *Messe* alla Palestrina. — 15° Due altre a tre voci, due tenori e basso, con arpa, armonio, violini e controbasso.—16° Una *Messa di Requie* per quattro voci e grande orchestra. — 17° *Dixit Dominus* per quattro voci, idem.—18° *Te Deum*, idem.—19° *Credo*, idem.—20° Due *Agonie* per tre voci due tenori e basso, una con orchestra, e l'altra con arpa, pianoforte ed armonio. — 17° *Credo* in *si* bemolle terza maggiore per quattro voci ed orchestra.

GAETANO BRAGA

Ai 9 giugno 1829 nacque in Giulianuova, terra degli Abruzzi, Gaetano Braga. Perchè la madre voleva destinarlo allo stato chiesastico da bambino, cominciò a studiare lingua latina. Presentato un giorno alla signora Maria Giulia Colonna Duchessa d' Atri, la quale solea passare sei mesi nelle sue terre colà poste, questa nobile donna vedendo il Braga sì vispo e di fisonomia sì arguta ed intelligente, prese a suo impegno il decidere i genitori a dedicarlo piuttosto a studiare la musica, per la quale mostrava inclinazione e disposizione, poichè appena sentiva una cantilena per le strade o nelle chiese, la riteneva a memoria e la ripeteva con un certo gusto naturale, e con quella sua infantile vocetta di soprano che incantava tutti. Aveva di più avuto in Giulianuova il soprannome di *Capobanda*, stante che quando egli usciva coi suoi compagni dalla scuola di latino, facendo della sua mano una specie di tromba, indicava qualunque cantilena di fresco imparata, che poi faceva ripetere a quei che l'attorniavano. Deciso e persuaso dai consigli della prelodata signora Duchessa, il suo buon padre, quantunque di ristrettissime finanze, fece i possibili sforzi onde mandarlo a Napoli col meschino assegno di sette ducati al mese, bastanti appena per ricevere alloggio e vitto in qualche mo-

desta famiglia, fintanto che rimaneva alunno nelle scuole esterne del Collegio.

Nel 24 giugno 1841 cominciò a studiare coi primi rudimenti della musica anche il solfeggio, sotto i maestrini Pergetti e Cellini. Dopo un anno sostenne con tanta lode un esame di canto, che fu reputato meritevole di un posto gratuito, benchè ultimo tra 64 compagni che l' avevano preceduto nell' ammissione. Non contava ancora gli anni 12, e come il posto che aveva ottenuto nel Collegio non vacava effettivamente in quel momento, la sua protettrice lo fece entrare, obbligandosi al pagamento corrispondente sino a che vi fosse la vacanza del posto, ed il Rettore del Collegio, perchè di età troppo tenera, lo faceva dormire nel suo appartamento. Scorsi alcuni mesi, avendo Mercadante vista la bella disposizione del giovinetto e la sua attitudine ad apprendere e ripetere con gusto quelle lezioni che gli venivano assegnate, determinò di volerlo, quando ne sarebbe stato alla portata, tra il ristrettissimo numero di coloro che sceglieva ad essere suoi discepoli, e perciò lo affidò al maestro Busti per dirigere la sua educazione per la parte del canto, al maestro Parisi acciocchè severamente lo istruisse nello studio di partimenti od armonia sonata, e finalmente per istudiare contropunto lo destinò, a suo tempo, al maestro Francesco Ruggi, riserbando poi all'alto suo sapere il giudicarlo e dirigerlo nella composizione allorchè lo avesse creduto idoneo.

Un incidente sopravvenuto fece modificare in qualche parte questo piano d' insegnamento. Il Braga aveva una passione decisa pel violoncello. Appena ricevuto nella camerata dei bambini, pregò l' abilissimo allievo maestrino di violoncello signor Laboccetta, perchè segretamente ed a titolo di favore gli desse lezione. Mercadante un giorno recatosi nel dormitorio dei bambini a sentire l' esecuzione di quella piccola orchestra, si avvide che nella sinfonia della *Semiramide* faceva da primo violoncello Gaetano Braga. Terminata che fu l' esecuzione della sinfonia, lo chiamò a se, l'abbracciò, e coi modi

più affettuosi gli manifestò tutta la sua compiacenza e nel tempo stesso tutta la sua approvazione per la scelta che aveva fatta di dedicarsi allo studio di quello strumento pel quale la natura gli aveva dato le più belle disposizioni. Dopo ciò lo affidò a quell'eccellente artista Gaetano Ciandelli, che tramandò sino alla presente generazione la sublime scuola di Vincenzo Fenzi, dalla quale sono usciti tanti valenti professori, ed ultimo tra questi il suo caro allievo che meritamente gli succedè nel posto, come maestro del Collegio, Gennaro Giarritiello. Sotto la direzione del Ciandelli nel breve periodo di due anni imparò il Braga tutto ciò che poteasi per la parte di meccanismo e perfetta conoscenza dello strumento, sul quale quando si canta si ha sempre ragione e piace sempre; all'opposto poi quando si vuole snaturare la sua fisonomia, facendolo servire per passaggi di difficoltà, per variazioni di tutti i generi e tempestando su di esso migliaia di note, che per un momento possono sorprendere, finisce per annoiare e far desiderare che presto si termini.

Ai 14 anni il Braga venne nominato maestrino di violoncello, tanto nelle scuole esterne che nel Collegio; e nelle pubbliche accademie che si davano nel teatrino dello stesso, riscosse sempre, come concertista di violoncello, i più lusinghieri elogi, anche dai valenti conoscitori. Tali e tanti successi l'inebriarono a segno, che rivolse immediatamente tutt'i suoi studii e le sue massime cure alla parte tecnica dell'arte, e studiò con grande alacrità, anzi con passione, l'armonia ed il contropunto coi maestri sopra accennati.

Morto il Ruggi nel 1845, arrivò chiamato dal voto universale a maestro di contropunto e composizione Carlo Conti, i cui allievi che primi più onoranza e rinomanza gli apportarono, sono stati Paolo Serrao e Gaetano Braga. E qui tanto per mostrare quale venerazione sente tuttora il Braga pel suo defunto maestro, quanto per seguirne la biografia, trovo opportuno di riportare la lettera che egli stesso mi ha in proposito scritta recentemente da Milano.

« Fu veramente fortuna la venuta di Carlo Conti a maestro di contropunto e composizione nel Collegio di Musica. Egli rimise la scuola, che da qualche anno insensibilmente deteriorava sempre, al suo primo lustro, al suo antico splendore; ed obbligò i suoi discepoli a scrivere in testa del libro dei loro studii di contropunto, una teoria chiara, munita di tutte le spiegazioni necessarie, onde premunire l'allievo delle valide ragioni per isciogliere i più intricati difficili problemi musicali. In una parola, quanto più io studiava con amore, ed oso dire con vemenza sotto Carlo Conti, tanto più diveniva entusiasta della sua maniera d' insegnare, che senza quasi avvedermene giorno per giorno mi faceva progredire nell'arte del contropunto e nella composizione, ch' era la meta di tutte le mie aspirazioni. Il Conti era sì benevolo con tutti i suoi allievi e particolarmente verso di me, che spesso m'invitava a recarmi in sua casa per darmi le ripetute lezioni; e quando lo credè opportuno mi consigliò di scrivere una *Messa*, che pure non fu trovata buona da chi reggeva la somma delle cose musicali del Collegio, ed io indispettito la condannai alle fiamme: poi scrissi un primo atto dell'opera intitolata *Zoè*, che neanche meritò approvazione: insomma quello fu per me un periodo di contrarietà, che in vero durò qualche tempo, ma che io combattendolo seppi vincerlo, salvando alcune basse e male intese suscettibilità ed alcune gelosie di mestiere, dalle quali qualche volta non vanno esenti nè gli uomini di merito, nè coloro che si trovano alto locati, incomprensibili per altro dalla generalità, ma che pure avevano arrestato il mio entusiasmo e quasi infievolito il mio ardore per l'arte di comporre. Ma quel caro maestro Conti, d'indole sì benigna e di principii e costumi veramente patriarcali, fu egli il primo che mi consigliò a mettermi addirittura senza esitare di più sotto la direzione di Mercadante: *Ecco la panacea* (egli sorridendo diceva) *per mostrarti di aver talento*,

Tratto sì affettuoso e disinteressato è il più bello elogio che far si può al nostro Gaetano Braga.

Era suo divisamento dopo Vienna proseguire la corsa artistica nelle principali città della Germania ; ma ragioni particolari, forse estranee alla sua professione, lo decisero di ritornarsene in Italia. Arrivato in Firenze e dato un concerto al solo scopo di provvedere ai suoi bisogni, avvertì pur troppo che l'Italia non era il paese pei concertisti. In quell'incontro scrisse tristissima lettera alla figlia della buona Duchessa d'Atri, Amalia Colonna, mettendola a parte di ciò che nell'animo suo aveva deciso di eseguire, cioè partire per Parigi a malgrado che il danaro gli facesse gran difetto. Nel principio del 1855 arrivò nella capitale della Francia con soli 20 franchi in saccoccia ; ma la generosa signora Colonna in risposta alla lettera che diretta le aveva da Firenze gli mandò dugento franchi. Questa figlia della sua benefattrice ebbe sempre per Braga una gran benevolenza. Fu ella che fece una colletta presso i suoi nobili parenti per acquistargli un violoncello quando uscì dal Collegio : in una parola l' Amalia volle , seguendo il sublime esempio della madre, beneficare in tutti i rincontri il Braga e la sua famiglia ; e Gaetano con quel lodevole orgoglio, che nel vero senso della parola sono a preferenza più capaci di sentire gli eletti artisti, si dichiara tuttavia grato e riconoscente a questa nobilissima famiglia, e la proclama sua benefattrice e causa prima del grado a cui è giunto nell'arte.

Quindici giorni dopo il suo arrivo in Parigi, invitato sonò in un gran concerto dato dal direttore della *France Musicale*, in unione di altre notabilità artistiche, ed ebbe successo splendidissimo. Poi diede altro concerto a suo benefizio ed introitò ingente somma. Divenuto, dopo essere entrato nelle simpatie del pubblico, il sonatore alla moda, era poi indispensabile il violoncello del Braga in tutte le accademie musicali che si davano, sì nelle pubbliche sale, come ne' privati convegni di Parigi.

Nei così detti *entr' actes* sonò spesso, ben compensato, al Teatro Italiano, ed in un gran concerto che il Berlioz diede all'*Opéra Comique* pregò il Braga di eseguire un pezzo classico, e questo fu la sonata in *si bemolle* di Mendelsohn, col pianista Lubeck, ed ivi venne presentato a quei sommi che nel tempio dell'arte non moriranno mai, Auber, Halevy, Carafa, Gounod e Feliciano David, al violoncellista per eccellenza, il famoso belga Servais, di cui divenne intimo amico, e poi a Batta, Vieuxtemps, Rubinstein ec. Alla fin fine si mise in contatto con tutte le celebrità artistiche di quel tempo, che lo stimavano, l'applaudivano e lo chiamavano il melodico sonatore napoletano. Di poi dal Carafa venne presentato a Gioacchino Rossini. Il Braga vedendolo ne rimase quasi affascinato, e fissando la sua attenzione in quella sublime testa creatrice di tanti capolavori, ne rimase estatico, a segno tale che Rossini accortosene, lo accarezzò, gli strinse la mano, e a poco a poco il Braga divenne uno de' suoi intimi amici, l'andava a visitare quasi tutti i giorni, e non pubblicava mai un suo pezzo di musica senza avere prima avuto l'approvazione del gran Maestro.

Dal 1855 al 1857 Gaetano Braga diede dei concerti a proprio benefizio, e da quel tempo in poi si prestò a sonare gratuitamente per quei suoi colleghi che ne lo richiedevano, senza mai accettare alcuna retribuzione. Nell'estate del 1856 si recò a Londra, ove si fece sentire ed ammirare da quei severi isolani, che sanno largamente compensare gli artisti, ma non hanno ancora voluto dismettere le viete usanze e con essi accomunarsi, ad onta che vedessero come in oggi gli artisti distinti siano in tutti i paesi inciviliti circondati da rispetto e considerazione (1).

(1) Al proposito ricordo che in un gran concerto dato in Londra dal Duca di Wellington nel suo palagio nel 1847, io confuso nella folla degl' invitati vidi come rilegati in un angolo del salone, cinti da una balaustrata, dorata se vuolsi, ma che li teneva rinchiusi come belve, Lablache, la Giulia Grisi, la Persiani Tacchinardi ed altri som-

Contemporaneamente occupavasi il Braga a scrivere l'*Estella di S. Germano* pel Teatro di Vienna sopra parole del marchese Achille de Lauzières, e nel giugno del 1857 ivi recossi per metterla in iscena. Nel 1858, invitato da S. A. R. il Conte di Siracusa per comporre l'opera per l'apertura del teatro nel suo palagio in Napoli, immantinente accettò l'invito, e l'opera sotto il titolo *Il Ritratto* ebbe gratissima accoglienza e venne generosamente ricompensata dal Principe. Ritornato in Parigi, musicò due *Album*, uno con parole italiane e l'altro con versi francesi, divenuti poi popolari e pubblicati per le stampe in Milano, in Parigi, in Germania, in Inghilterra ed in America, chè da per tutto si eseguivano con successo. In Parigi, per aver dato lezioni di canto a molte celebrità artistiche, venne presto in voga come maestro di canto, ricercato da tutti i grandi dell' aristocrazia; ma a stento accettò l'invito di alcuni, perchè non voleva dare le sue lezioni che solo a coloro che si dedicavano alla carriera teatrale. Scrisse l'opera *La Mendicante* nel 1860 pel Teatro Italiano di Parigi, ed ebbe gran successo, venendo poi stampata dall'editore Choudens, che pure ha pubblicato un altro suo *Album* per camera. Nel 1862 scrisse per la Scala di Milano l'opera seria in tre atti *Mormile*, che non ebbe che un semplice successo di stima, a causa forse di una mediocre esecuzione di mediocrissimi artisti. Da questo tempo il Braga cominciò a comporre con uno stile quasi esclusivamente suo, che nel generale venne bene accolto e specialmente dal pubblico intelligente. Non conoscendo noi nè anche le novità ch'egli introdusse in quest'ultima sua maniera di comporre,

mi di quel tempo: accostatomi alla cinta di separazione, dissi loro: « Perchè isolati da tutti, siete rinchiusi in questo pollajo? » E Lablache, con quella sua naturale facezia, risposemi: « Sappi, caro Florimo, « che questi ricconi della grande aristocrazia inglese, ci pagano bene « e molto generosamente ancora; ma gli artisti, grandi o piccoli che « essi sieno, sono trattati come le sedie. » Forse per questa ragione il nostro Braga non volle mai più ritornare nella capitale Britannica.

non possiamo con cognizione di causa discorrere di questa sua nuova musica. Nel 1865 terminò di scrivere una gran partitura, *Ruy Blas*, che senza essere finora rappresentata in teatro, pure è stata cagione di molti dispiaceri all'autore. Ma egli prudente qual è non vuol dare spiegazione di sorta sull'assunto, e pare che lo faccia per non parlare di varie persone molto note. Nel 1867 scrisse pel Teatro di S. Radegonda in Milano il melodramma *Gli Avventurieri*, che il Bottero eseguì inappuntabilmente bene, e venne accolto dalla generalità del pubblico con dimostrazioni non dubbie, più che di piacere, di entusiasmo. L'autore credè questo lavoro non indegno di essere dedicato a Rossini, il quale con compiacenza accettò l'omaggio. Quest'opera venne pubblicata per le stampe dall'editore Canti di Milano.

Nel 1868 trovandosi scritturata per la Scala di Milano una compagnia ch'egli credeva idonea per rappresentare il suo *Ruy Blas*, fece tutte le pratiche onde riuscire nel suo intento. Ma si diedero tali e tanti accidenti, che non il suo, ma il *Ruy Blas* di Filippo Marchetti venne rappresentato in quel teatro: una tal contrarietà, che molto lo accorò, lo decise ad abbandonare subito quella città, e con quel suo naturale gioviale che lo rende tanto piacevole a tutti, ed in particolare ai suoi amici, così a me scrisse prima di lasciar Milano:

« Deploro la sorte dello sventurato mio *Ruy Blas*, che ho « lasciato addormentato nella cucina della mia casa in Pa- « rigi, ove fra poco (1) lo sveglieranno i colpi de' cannoni « Prussiani. Dopo poi che ne avverrà di lui?..... Pure vi « confesso, mio caro maestro, ch'è un'opera che io scrissi « con amore ed accuratezza, e della quale (messa da banda « la modestia) son contento e mi piace di esserne l'autore. »

(1) Questa lettera è stata scritta nella stagione estiva del 1870, quando già i Prussiani avevano vinte le prime battaglie contro i Francesi.

L' opera che nell' anno scorso scrisse il Braga in Giulianuova sua patria porta per titolo *Caligola*. Avendola fatto sentire alla celebre cantante del giorno signora Fricci, questa la trovò sì ben composta e di tanto suo gradimento, che pregò il maestro di lasciarla presso di lei fino a quando non le si presentasse una favorevole occasione per farla accettare in qualche gran teatro ; ed assumendone l'esecuzione, come ancora dice di voler fare, siamo quasi certi che l'opera in parola avrà successo felice.

Onde uscire dal genere severo, il nostro maestro scrisse nella decorsa estiva stagione (1870) sull' incantato Lago di Como e sul Lago Maggiore una raccolta di *melodie*, di *duettini*, *terzetti* e *quartetti* per sole voci con accompagnamento di pianoforte, da eseguirsi in camera, e una quantità ancora di grandi e piccoli pezzi per violoncello, con accompagnamento d' orchestra e di pianoforte , che indubitatamente verranno stampati e che ci auguriamo avere in dono dall' autore insieme a qualche suo autografo per l' Archivio di questo Collegio, ove da alunno dedicò tante ore allo studio di quei *Santi Padri della Musica* (come li chiamava Rossini) che lo resero sì degno di essere annoverato nel numero dei maestri che recano onore alla Napoletana Scuola ; ed a questo punto il Braga mi ricorda in una sua affettuosa lettera con vera soddisfazione e sentita riconoscenza, i consigli che io allora gli donava di studiare piuttosto l'uno che un altro autore a preferenza, dai quali mi confessa che seppe ritrarre poi vantaggi incalcolabili. Di anni maturo piuttosto, senza contarne molti, e tanto che può dirsi giovane ancora, ma molto avanti nell'arte che alacremente studia e professa , siam certi che continuerà a percorrere gloriosamente la carriera di compositore, che tanto l'onora.

I. Composizioni di Gaetano Braga esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Alina*, melodramma. Napoli Teatro del Fondo 1853.
2.° Fantasia sui motivi del *Bravo* di Mercadante, con accompagnamento d' orchestra. Collegio di Musica 1847.
3.° *Inno* a più voci con orchestra, composto pel ritorno di Mercadante in Napoli da Torino ove diede *Il Reggente* 1848.
4.° Fantasia sui motivi del *Guglielmo Tell* con orchestra 1849.
5.° Altra sui motivi del *Poliuto* con accompagnamento d'orchestra e di pianoforte 1850.
6.° Altra fantasia sui motivi della *Schiava Saracena* di Mercadante con orchestra 1851.
7.° Altra su i motivi della *Leonora* di Mercadante 1852.
8.° Altra su i motivi della *Sonnambula* di Bellini 1852.
9.° Altra fantasia sull' *Elena di Tolosa* di Petrella con accompagnamento di pianoforte, 1853.
10.° Sinfonia a grand'orchestra in *sol* terza minore 1853.
11.° Altra id. in *fa* terza maggiore 1853.
12.° *L' Addio*, aria scritta per la Borghi-Mamo con accompagnamento d' orchestra. Napoli San Carlo 1854.
13.° Serenata per violoncello con accompagnamento di pianoforte.
14.° *Un sogno*, melodia per violoncello con accompagnamento di pianoforte.
15.° *L' Andalusa*, melodia idem idem.
16.° *Il Sogno*, idem idem.
17.° *La Ritrosa*, ballata idem idem.
18.° *Malinconia*, romanza idem idem.
19.° *Il Poveretto*, notturno idem idem.
20.° *La Pastorella*, melodia idem idem.
21.° Ricordo della *Maria di Rohan*, idem idem.
22.° *Negritta*, melodia spagnuola idem idem.

65

23.° *La Visione,* melodia idem idem.
24.° Divertimento, idem idem.
25.° *Ricordi storici,* sei romanze idem idem.
26.° *Messa e Credo* per quattro voci a grand'orchestra 1850.
27.° *Magnificat,* idem idem.
28.° Inno *O salutaris hostia,* idem idem.
29.° Litania per quattro voci con orchestra.
30.° *Scena lirica,* duetto per tenore e basso e coro, con orchestra.
31.° *S. Lucia,* canzone napolitana variata ed orchestrata per la Borghi-Mamo 1861.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Estella di S. Germano,* opera seria in due atti. Vienna 1857.— 2° *Il Ritratto,* opera semiseria. Napoli Teatro privato del Conte di Siracusa 1858.— 3° *La Mendicante,* opera semiseria. Parigi 1860.— 4° *Mormile,* opera seria. Milano Teatro la Scala 1862.—5° *Ruy Blas* 1865. — 6° *Gli avventurieri,* melodramma. Milano 1867. — 7° *Caligola,* opera seria scritta in Giulianuova 1870. — 8° *Album* per camera con accompagnamento di pianoforte sopra parole italiane. — 9° Altro sopra parole francesi.—10° Altro ultimamente pubblicato in Milano, col titolo *Notti lombarde*, dedicato alla marchesa Cristina Stampa di Soncino Morosini.

PAOLO SERRAO

Nacque nel 1830 da Bernardo e Marianna Calabretti in una piccola città delle Calabrie, in provincia di Catanzaro chiamata Filadelfia, che vuol dire amor fraterno; il qual nome le fu dato dagli abitanti di Castel Monardo, che la costruirono nel sito detto Piano della Gorna, poichè furono obbligati a fuggire dalla primiera città loro per la distruzione che ne avvenne nell' anno 1783 a cagione di tremuoto. Egli stesso ignora come abbia passato i suoi primi

anni infantili, e come e quando e con chi abbia incominciato a studiare la musica per la quale sentiva irresistibile inclinazione. Ricorda solo di aver sonato al volger del suo ottavo anno nel teatro di Catanzaro un concerto per pianoforte di Steibelt con accompagnamento d'orchestra, in occasione della beneficiata del tenore Bocchi. L'incontro che fece presso il pubblico decise quel Consiglio provinciale a proporlo al Ministro dell'Interno, onde ottenergli dal Re, come eccezione, un posto gratuito nel Collegio di Musica, ove venne ammesso come alunno nell'anno 1839. Sotto la direzione di Francesco Lanza cominciò ad apparare il pianoforte; ma siccome poco voleva applicare e pel suo carattere vulcanico diveniva ogni giorno più infingardo ed indisciplinato, gli venne imposto, come per punizione, di lasciare lo studio del pianoforte e dedicarsi esclusivamente a sonare la tromba. Questa severa disposizione molto lo contrariò, ma fu necessità ubbidire. Aggraziato dopo qualche mese, abbandonò lo studio della tromba e riprese quello del pianoforte, accoppiandovi ad un tempo anche quello del *partimento od armonia sonata* sotto la scorta di Gennaro Parisi. Facendo a poco a poco senno, ed inoltrato negli studii precursori di quelli del contropunto e composizione, fu addetto alla scuola di Carlo Conti, di cui divenne poi prediletto allievo, ed apprese quanto era necessario per incominciare a comporre. Da prima scrisse una *Messa* per quattro voci e grande orchestra, che piacque, e dopo molti anni si esegue ancora con successo nelle musiche ove il Collegio è chiamato. Il direttore Mercadante, contentissimo di questa prima composizione, presolo a ben volere, cominciò a rivedere le ulteriori sue composizioni di genere svariato, vocali e strumentali, per camera o chiesastiche, e tra queste ultime meritano particolare menzione un *Credo* per quattro voci con orchestra, un *Dixit Dominus* idem, una *Salve Regina*, un'*Antifona*, un *Te Deum*, un *Tantum Ergo*, e diversi *Inni* e *Litanie*, che tutti, quali più, quali meno, ebbero non compatimento, ma benevola accoglienza dal pubblico.

Negli avvenimenti politici del 1848, seguendo l'andamento dei tempi, ed all'insaputa dei superiori del Collegio, si arrolò come volontario nella Guardia Nazionale di Napoli del quartiere Stella, e nella fatale e funesta giornata del 15 maggio dello stesso anno, non saprei dire se per ispiccato amor di patria o per seguire la sua naturale irrequietezza, si vide combattere sulle barricate in via Toledo. Terminata quella tristissima e dolente scena, egli non si mostrò più, e nascosto o quasi dimenticato restò nel privato domicilio di qualche amico. Trascorsi alquanti mesi da tale mal augurato accaduto, i superiori del Collegio, avendo in pregio il suo talento, lo riammisero di bel nuovo come alunno, ed egli allora fu contentissimo di lasciar la divisa di Guardia Nazionale pel modesto uniforme che gli alunni musicisti del Collegio usavano. Scevro quindi delle idee bellicose, riprese più alacremente i suoi studii musicali, e venne più tardi prescelto dal direttore Mercadante per iscrivere un'opera semiseria pel Real Teatro del Fondo col titolo *L'Impostore*, la quale a causa de'tristi tempi che in allora correvano non potette essere rappresentata.

Nel 1852 lasciò il Collegio, ove figurò con successo nella qualità di alunno primo maestrino, insegnando ai suoi compagni inferiori le prime nozioni del contropunto. Intraprese la sua artistica carriera dando lezioni di pianoforte, nel qual ramo era valentissimo, e sarebbe riuscito uno dei chiarissimi che brillano oggidì, se a questa specialità dell'arte si fosse esclusivamente dedicato.

Nel 1853 scrisse l'opera seria in quattro atti *Dionora de' Bardi* sopra parole di Lorenzo Badiali; ma questa seconda opera neppure potè essere sottoposta all'esperimento del pubblico suffragio, perchè alquanto sospetto al governo pei suoi principii liberali, non era possibile che le sue opere trovassero accesso nei teatri di Napoli.

Dopo tante contrarietà, giunse a potere scrivere nel 1857 pel Teatro del Fondo l'opera semiseria *Giambattista Pergo-*

lesi con poesia di Federico Quercia, che riscosse l'accoglienza più benevola e lusinghiera.

Venuto in certa fama dopo il successo del *Pergolesi*, ebbe l'invito di comporre per la festa centenaria di Ortona l'oratorio in due parti *Gli Ortonesi in Scio* sopra parole di Giovan Vincenzo Pellicciotti, che sortì esito felicissimo, tanto che meritò la generale approvazione. Da questo tempo non iscrisse più per teatro, e seguitò o dar lezioni di pianoforte, pel quale strumento compose molta musica, e ricercato dalla classe più eletta della società, si era procacciato un onorevole stato. Ma nel 1865, essendo impresario de' Reali Teatri Giovanni Trisolini, questi gli propose di scrivere a vantaggiosissime condizioni una grande opera per San Carlo, con poesia di Francesco Maria Piave, intitolata *La Duchessa di Guisa*, che ebbe fortunatissimo incontro e venne rappresentata per quindici volte di seguito: in essa i pezzi più acclamati dall'universale erano una *romanza* della donna, un *duetto* tra questa ed il tenore ove produceva grande effetto un'ispirata e felice *cabaletta*, ed un gran finale molto ben condotto ed elaborato, di grandissimo effetto, che clamorosamente veniva tutte le sere applaudito.

Il successo felicissimo di quest'opera gli procurò una riconferma per l'anno seguente come maestro d'obbligo nello stesso Teatro San Carlo, e scrisse sopra libretto dell'egregio Marchese De Lauzieres *Il Figliuol Prodigo*, soggetto musicato da Auber pel gran Teatro dell'Opera in Parigi l'anno 1850. Questa grandiosa partitura in quattro atti, coscienziosamente ed accuratamente composta, non ebbe il successo che il maestro si era prefisso e che tutti si aspettavano dopo l'incontro della *Duchessa di Guisa*. Molti pezzi furono applauditi, ed anche clamorosamente; ma nell'assieme l'esito fu modesto e non altro che di semplice stima. Non ultima causa di questa fredda accoglienza fu l'eccentricità di quel biblico soggetto, poco adatto alle esigenze del teatro moderno, che vuole non certo un'azione pastorale, ma un

dramma forte, robusto, con passioni violente, non cantato certamente secondo le consuetudini e gli usi dei beati andati tempi, ma secondo le nuove leggi del voluto odierno progresso. *Il Figliuol Prodigo* non ebbe che poche rappresentazioni.

Paolo Serrao sostenne i più difficili concorsi con riputati maestri, ed in quello che si tenne per occupare nel Collegio il posto di maestro di *armonia sonata*, rimasto vacante per la morte del chiaro Gennaro Parisi, i giudici del concorso all' unanimità di voti decisero in favor suo, a preferenza degli altri concorrenti, che furono Battista, Costa, Caputo, Rupp e Viscuso.

Nel 1861 fu chiamato a surrogare il maestro Lillo infermo, nel difficile insegnamento del contropunto e della composizione; e quando il Lillo cessò di vivere nel 1863, ebbe il posto di lui senza concorso, per la pruova data nell'effettivo insegnamento.

Per la morte del compianto cavalier Carlo Conti essendo rimasto vacante il primo posto di maestro di contropunto e composizioue e coadiutore del direttore, il Ministro bandì un solenne concorso, nominando una Commissione esaminatrice composta dei più reputati maestri delle provincie d' Italia, perchè non prevalessero influenze locali, e questi furono Lauro Rossi, Teodulo Mabellini, L. F. Casamorata, Giuseppe dei Baroni Staffa, che preseduti da Saverio Mercadante, si riunirono in Napoli nell'autunno del 1869. Severo fu l'esame de' titoli e delle opere prodotte da ciaschedun concorrente, ma finora nessuna risoluzione dal Ministro venne emanata sul risultato di un tal concorso.

Nel 1867 gli venne offerta la direzione del Liceo comunale di Bologna dall' immortale Rossini, onore che dovette declinare per gravi cure di sua famiglia e perchè trovavasi già professore titolare nel Collegio Musicale di Napoli.

Il Consiglio civico di questa cospicua città volle affidargli la direzione della musica del Real Teatro di San Carlo, nella stagione dal 1868 al 1869, compito che degnamente condi-

vise col maestro Cav. Puzone con generale gradimento e soddisfazione.

Nell'estate del 1870 venne invitato a dirigere il Real Teatro del Fondo, e fece rivivere i capilavori dell' immortale Cimarosa *Il Matrimonio Segreto* e *Giannina e Bernardone*, ch' ebbero tale successo di fanatismo, che il colto ed intelligente pubblico accorreva tutte le sere ad ammirarli ed applaudirli; lo stesso fece della giocosa opera del Rossini il *Conte Ory*, stimata un vero giojello di eleganza, freschezza e buon gusto. Nell' anno che volge, riconfermato direttore dello stesso Teatro, con quella solerzia che tanto lo distingue ha fatto finora rappresentare su quelle scene il *Don Giovanni* del Mozart, e dello stesso autore è presso a concertare l' altra graziosissima opera intitolata *Così fan tutte*.

Per la morte di Saverio Mercadante avvenuta nel dicembre di quello stesso anno 1870, nella sua qualità di Maestro di contropunto venne dietro rapporto del Regio Commissario di questo Collegio Cav. De Novellis, nominato dal Ministro per sostituire interinamente il morto direttore, per onorare la memoria del quale scrisse una gran sinfonia *Omaggio a Mercadante* sopra le più felici melodie prese dalle opere del defunto, ed una gran *Messa di Requie* nella quale adattò alle sacre lugubri salmodie la musica delle *Sette parole* e del *Miserere* alla palestrina del Mercadante che tutti gli anni si esegue nella chiesa del Collegio. I pezzi vennero distribuiti in *soli, duetti, terzetti, quartetti* e molti *cori*. Esecutori di questo servizio funebre sono stati nel giorno 8 luglio del volgente anno, oltre i giovani del Collegio, tutti i professori napolitani e moltissimi dilettanti di ambo i sessi, i quali graziosamente e volonterosi accorsero col pietoso scopo di rendere tutti l' ultimo tributo di ammirazione e stima al nestore della musica Italiana, all' ultimo rappresentante della scuola napolitana; ed è stato solenne spettacolo il sentir cantare per la prima volta le donne nella chiesa di San Pietro a Majella. Desideriamo che un tale nuovo e bell'esempio si

rinnovi spesso, come unico e solo mezzo per ammirare gli effetti sorprendenti di tante sublimi composizioni chiesastiche, che dopo quel tempo in cui l'eseguivano i *musici*, nelle chiese d'Italia non s'intesero più nella loro pompa e splendore. Il risultato di questa numerosa esecuzione, diretta con tanta intelligenza dall' egregio maestro Serrao, fu quale poteva immaginarsi, grandioso, imponente, pieno di belli effetti sì vocali che strumentali, e nuovo affatto pel pubblico napolitano stivato nella vastissima chiesa, divenuta piccola per la gran moltitudine e tutta addobbata a nero con quantità di ceri in bell'ordine distribuiti, con un'immensa orchestra che conteneva circa 400 esecutori e che come piramide si ergeva dal piano ove era situato l'altare sino all'ultimo registro dell'organo sovrastato da una raggiante croce, il che produceva un insieme del più grande e bell'effetto.

Per la venuta in Napoli di S. M. Vittorio Emmanuele II, il quale vi si recava per assistere alla distribuzione de' premii concessi agli espositori della Mostra Internazionale Marittima, il Serrao ebbe incarico dall'impresario Trisolini di scrivere un *Inno* al Re per la serata di gran gala. L'*Inno*, eseguito dall' intera massa corale del teatro e dagli artisti principali, riuscì gratissimo e fu accolto con unanimi applausi, e S. M. il Re manifestò la sua approvazione al Trisolini, regalandogli una magnifica spilla di brillanti.

Il Serrao è socio onorario di molte Accademie musicali, e, nell'età ancor giovine in cui si trova, dà non dubbie speranze d'ingrandire sempre più il suo nome già abbastanza onorevole nell' arte.

I. Composizioni di Paolo Serrao esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Giambattista Pergolesi*, melodramma in tre atti. Fondo 1857.

2.° *La Duchessa di Guisa*, melodramma in quattro atti. San Carlo 1866.

3.° La stessa opera ridotta per canto con accompagnamento di pianoforte.

4.° *Il Figliuol Prodigo*, melodramma in quattro atti. San Carlo 1868.

5.° Inno al Re Vittorio Emmanuele II, per due cori ed orchestra. Fondo 29 luglio 1871.

6.° *Messa*, per quattro voci in *mi* bemolle terza maggiore e grande orchestra 1849.

7.° *Messa di Requie*, composta sopra alcuni pezzi delle *Sette parole* e del *Miserere* di Mercadante, eseguita nei suoi funerali il giorno 8 luglio 1871.

8.° *Magnificat*, per quattro voci in *do* terza maggiore e grand'orchestra.

9.° *Salve Regina*, per voce di tenore in *la* bemolle terza maggiore e grand'orchestra.

10.° *Tantum ergo*, per voce di basso in *fa* terza minore con orchestra 1849.

11.° Altro idem 1850.

12.° Altro idem 1850.

13.° Altro per voce di contralto in *sol* terza maggiore con accompagnamento di organo.

14.° Fantasia per pianoforte sulla *Lucrezia Borgia* con accompagnamento d'orchestra 1849.

15.° Altra per fagotto idem sulla *Schiava Saracena* 1849.

16.° Altra per pianoforte a quattro mani sulla *Virginia* di Mercadante.

17.° Sinfonia per grand'orchestra in *la* terza maggiore 1855.

18.° Sinfonia funebre *Omaggio a Mercadante* ricavata dalle svariate opere del defunto 1871.

19.° Marcia ed Inno di Casa Savoja, strumentati per grand' orchestra.

20.° *Melodia* improvvisata e scritta pel concorso al posto di maestro ispettore delle scuole esterne 1861.

21.° Basso scritto pel concorso al posto di maestro di partimenti 1862.

22.° Basso di Paisiello disposto per quattro parti 1864.
23.° Sinfonia de' *Vespri Siciliani* ridotta per flauto, violino, violoncello e pianoforte.
24.° Gran Fantasia per due pianoforti sullo *Stabat* di Rossini.
25.° Altra idem sulla *Leonora* di Mercadante.
26.° Due Fantasie sul *Duca di Scilla* per pianoforte a quattro mani.
27.° Due Fantasie e capriccio sulla *Traviata*, idem.
28.° Due Fantasie sull'opera *Piedigrotta*, idem.
29.° Due Fantasie sopra *I Vespri Siciliani*, idem.
30.° Due Fantasie su *Gli Ugonotti*, idem.
31.° Due Fantasie sul *Simon Boccanegra*, idem.
32.° Due Fantasie sul *Ballo in Maschera*, idem.
33.° Capriccio sulla *Jone*, idem.
34.° Brindisi e Marcia funebre, idem, idem.
35.° Quattro Fantasie sulle opere *Favorita*, *Poliuto*, *Elnava* e *Trovatore*, idem.
36.° Capriccio sull' Inno di Garibaldi, idem.
37.° Sei pezzi sulle opere *Stabat* di Rossini, *Barbiere di Siviglia*, *Profeta*, *Crociato*, *Ugonotti* e *Roberto il diavolo*, idem.
38.° Sei Divertimenti sulle opere *Luisa Miller*, *Sonnambula*, *Marta*, *Faust*, *Linda* ed *Africana*, idem.
39.° Tre piccole Fantasie sopra *I Lombardi*, *Lucrezia Borgia* e *Macbeth*, idem.
40.° Tre Fantasie su *La Forza del Destino*, idem.
41.° Tre Melodie, *Un Sorriso*, *Una Lagrima*, *Un Bacio*, per pianoforte solo.
42.° Notturno Barcarola per pianoforte solo.
43.° *Ginevra*, melodia, idem.
44.° *Un Addio improvviso*, idem.
45.° Due Studii, *Il Sospiro*, *L' Onda*, idem.
46.° Elegia, idem.
47.° Valzer, idem.
48.° Quattro Tarantelle, idem.

49.° Otto Mazurke, idem.
50.° *Ave Maria* per voce di soprano con organo o pianoforte.
51.° Album di sei pezzi per canto con accompagnamento di pianoforte: *La Madre del Marinaro, La Villanella, La Piccola Mendica, La Serenata, Il Disinganno, Il Desiderio.*

II. Altre mentovate nelle diverse biografie.

1° *Gli Ortonesi in Scio*, oratorio in due parti eseguito ad Ortona nella festa centenaria 1859—2° *L'impostore*, opera semiseria—3° *Dionora de' Bardi*, opera seria 1853—4° *Te Deum* in *do* terza maggiore per quattro voci con orchestra—5° *Litania* in *fa* terza maggiore per quattro voci con orchestra.—6° *Le tre ore dell'agonia* di N. S. G. C. per quattro voci con orchestra. — 7° Due *Inni* e due *Antifone* per più voci con orchestra.—8° *Veni creator Spiritus* per voce di tenore e coro con orchestra.— 9° *Veni Sponsa Christi*, id.—10° *Credo* per quattro voci in *do* terza maggiore con orchestra—11° Due *Fughe* per pianoforte—12° Quattro *Romanze* senza parole, per pianoforte.

FILIPPO MARCHETTI

In Bolognola, piccolo castello di nobile pertinenza situato nel cuore degli Appennini a 30 chilometri da Camerino, nacque il giorno 26 febbrajo 1831 Filippo Marchetti. Giunto all'età di anni dodici, cominciò quasi per diletto a coltivare la musica, ed arrivato al suo quindicesimo anno, postosi a studiare seriamente col maestro Bindi, si dedicò decisivamente a quell'arte, anche perchè in cuor suo accarezzava l'idea di volerla professare un giorno.

Nel 1850, scorgendo i suoi genitori quanto le sue belle disposizioni pronosticassero un lieto avvenire, determinarono di mandarlo in Napoli per farlo ammettere come alunno a pagamento nel Real Collegio di San Pietro a Majella. Appena entratovi, fu addetto allo studio di *partimenti ed armonia sonata* che in quel tempo insegnava Giuseppe Lillo.

Dappoi venne destinato alla scuola di Carlo Conti per istudiare il contropunto e la composizione. Il Marchetti si mostrò sempre discepolo amorevolissimo del Conti per ben quattro anni che fu sotto la sua direzione, e tanto ne serba grata la memoria ancora, che nell' ultima sua venuta in Napoli nel marzo del volgente anno, per mettere in iscena la sua opera il *Ruy Blas*, da per ogni dove applaudita, tenendo con me discorso del suo maestro trapassato, nel prodigargli le lodi dovute per le tante virtù che l'adornavano e pel bisogno che sentiva di trasfondere il suo sapere agli allievi che amava come figli, parlandomi del suo merito artistico, dissemi credere, che come conosceva ed insegnava la *disposizione delle voci* Carlo Conti, pochi maestri ai nostri giorni la conoscessero e sapessero insegnare ; che egli in questa partita era inappuntabile e si mostrava vero erede del Zingarelli ; e soggiungevami che nel solo Haydn avea ritrovato l' eguale *disposizione*, ove le voci sono messe nel loro vero registro con tanto sapere, gusto ed eleganza, che osservandole ne resta appagato anche l'occhio, tanto sono perfettamente ben distribuite ed architettate. E continuò a dirmi, volendo considerarlo come armonista, che di quanta musica avesse potuto leggere e studiare nel breve periodo della carriera, non si era mai imbattuto in un'armonia, anche di quelle che oggidì si dicono novissime, che egli non ricordasse averla imparata alla scuola del Conti, che tutto, anche le più astruse combinazioni armoniche, spiegava ed insegnava con chiarezza e facilità di comunicazione davvero maravigliosa. E per confermare come questi sieno stati sempre i sentimenti del Marchetti verso il suo maestro, ecco un brano della lettera che scrisse in risposta a quella che un suo amico, il chiarissimo letterato Ferdinando Santini, gli aveva diretta per dargli notizia della morte del Conti: « La « trista nuova che mi dai della morte di Carlo Conti mi « ha estremamente addolorato. Oltre alla riconoscenza ed « alla stima come maestro mio e grande artista, io avevo

« per lui un culto come uomo. La lealtà e la generosità del « suo carattere, le rare qualità del suo cuore, formavano di « lui un essere eccezionale in questo *mondaccio*; ed i po- « chi capaci di comprenderlo ne rimpiangeranno la perdita « lungamente, massime quando avranno bisogno di un con- « siglio sapiente ed onesto. » Belli elogi che immensamente onorano l'allievo ed il suo dotto maestro.

Nel 1854, il Marchetti abbandonando il Collegio, ritornò in patria, e si dedicò a scrivere l'opera *Gentile da Varano*, sopra libretto che preparato gli aveva suo fratello Raffaele; e terminato che ebbe di musicarlo, non furono nè pochi nè lievi gli ostacoli e le contrarietà che incontrò per farlo rappresentare. Finalmente dopo tanti stenti, sollecitudini e preghiere ottenne che venisse eseguito nel Teatro Nazionale di Torino. Il successo che n'ebbe fu piuttosto felice, e l'impresario di quel teatro sig. Ronzani volle acquistare la proprietà dello spartito, nel tempo stesso prendendo formale impegno col maestro di far rappresentare nell'anno seguente la nuova opera che stava a scrivere, *La Demente*, nel Teatro Carignano della stessa città. In fatti fu fedele a tenergli la promessa, e l'opera eseguita perfettamente bene dalla Boccabadati, ottenne intero successo. Ad onor del vero bisogna pur dire che l'opera che in quel tempo giustamente era in voga presso il pubblico Torinese, era *La Traviata* di Giuseppe Verdi, la quale quantunque avesse avuto poca fortuna al suo primo apparire nel teatro della Fenice di Venezia, pure rialzatasi in Napoli, ottenne poi da per ogni dove un successo di vero entusiasmo, ed in breve spazio di tempo divenne l'opera prediletta degl' Italiani. Ecco perchè *La Demente* del Marchetti, che pure applausi non pochi e ben meritati aveva riscossi, fu dopo quattro sere messa da banda, per cedere il primato alla *Traviata* (1).

(1) *La Traviata* è una di quelle opere di Verdi che piacerà sempre, perchè eminentemente melodica, nè la melodia uccide la verità delle passioni che esprime o toglie la verità delle tinte locali. A

Fu riprodotta *La Demente* nell'autunno del 1857 in Roma, e nell'anno appresso in Jesi, ed in ambidue i luoghi ebbe felicissimo incontro. Nel carnovale poi del 1858 al 1859 dovevasi dare in Camerino ; ma recandosi colà il maestro per metterla in iscena, cadde e si fratturò una gamba, per la qual cosa l'esecuzione venne rimessa a più favorevole stagione.

In quel tempo aveva quasi condotto a termine una nuova opera seria, *Il Paria*, che ad onta di tant'impegni adoprati, non gli riuscì di far rappresentare in Roma, ove erasi momentaneamente stabilito per dare lezioni di canto; ed allora scrisse molta musica per camera, ***Album***, ***Stornelli***, ***Duettini***, ***Romanze***, ***Ariette***, e svariati altri pezzi che venivano da tutti ricercati, ma, perchè il maestro non era ancora molto conosciuto, incontravano gran difficoltà presso gli editori.

Passò così penosamente tre anni quasi scoraggiato e senza nè anche più pensare al teatro ed a comporre opere per farle rappresentare. A svegliarlo da questo fatale letargo, suo fratello Raffaele, che lo amava qual secondo padre e che ne vedeva l'ingegno attraverso un prisma ch'egli stesso non sapeva vedere, anche per distrarlo da quella monotona vita che menava in Roma, gli consigliò di recarsi in Milano, perchè respirando le aure di quella musicale città, piena di movimento artistico, potesse rinascere a novella vita e riprendere la composizione di opere teatrali. Ivi giunto, avvicinò da prima quel caro e valente giovine di tanto felice ingegno, disgraziatamente morto, Marcelliano Marcello, poeta, maestro di cappella, giornalista, in sostanza una felice or-

questi pregi insigni poi bisogna aggiungere ancora un altro ch'è grandissimo, ed è la purezza, la gentilezza dello stile, ed un modo di strumentazione, superato forse da Verdi stesso in altre opere sue per forza e sonorità, ma non per delicatezza, per moderazione nell'uso degli elementi sonori, o per effetto più gradevole ricavato dall'intera massa orchestrale.

ganizzazione artistica, che pure altra volta avea conosciuto in Torino. Questi restò sorpreso che il Marchetti dopo *La Demente* non avesse più fatto parlare di sè nel mondo musicale. Allora il Marchetti per mostrargli che non era restato interamente inoperoso, fecegli sentire *Il Paria*, opera che da più tempo aveva terminata; ma il Marcello con quella franchezza che tanto lo distingueva, dopo l'udizione dell'intero spartito, gli disse apertamente che quella musica era roba passata e moneta che non correva più; che doveva fare del nuovo, se voleva elevarsi, ed andare avanti; e gli soggiunse che volentieri gli avrebbe apparecchiato un libretto per farlo uscire dalle pastoje del convenzionale e del vecchio. Il soggetto che gli propose fu *Giulietta e Romeo*, che il Marchetti nella sua modestia non avrebbe mai osato musicare, anche per un certo rispetto che credeva dover serbare alla memoria di Bellini, che aveva scritto sullo stesso argomento. Ma il Marcello lo assicurò che l'avrebbe diversamente trattato, attenendosi del tutto alla tragedia dello Shakspeare. Tranquillatosi su ciò il Marchetti, si diede a tutt'uomo a studiare, e cominciò a scrivere la *Giulietta*, della quale l'editore di Milano Francesco Lucca, a consiglio ed insinuazione del Marcello, acquistò la proprietà, e subito pubblicò l'opera per le stampe, ridotta con accompagnamento di pianoforte, anche prima che la stessa fosse andata in iscena. Nell'autunno del 1865 venne rappresentata in Trieste con buon successo, ma non quanto era necessario per accreditarla, e se ne fecero solo sette rappresentazioni. Ma ci vuole altro per vincere la diffidenza del pubblico e degl'impresarii, in generale poco propensi pei giovani che cominciano la penosa e difficile carriera di compositore. Dopo molte pratiche e non poche contrarietà vinte a forza di buon volere, la *Giulietta e Romeo* nell'autunno del 1867 venne riprodotta al Teatro Carcano di Milano, e sebbene fosse stata preceduta dalla *Giulietta e Romeo* di Gounod, che allora rappresentavasi alla Scala, ove ebbe successo modesto e di semplice stima, pure

quella del Marchetti, quantunque non avesse avuto ad interpetri che mediocri artisti, incontrò tanto il pubblico favore, che con più onore e generale approvazione si resse a preferenza dell'altra, che pure era composta dall'autore del *Faust*, e la folla che accorreva al Carcano, onde farne il paragone, l'applaudiva ogni sera di più. Il pubblico e la stampa, che quando si elevano a giudici supremi, specialmente in fatti teatrali, sono per lo più inesorabili, diedero allora il loro verdetto: « Che se il maestro Marchetti continuava « a studiare, poteva divenire un ottimo compositore. » Ed ora il mondo musicale unanimamente l'applaude e come tale lo saluta.

Nel 1868 trovandosi in Milano cominciò a musicare il *Ruy Blas* sopra libretto di Carlo d'Ormeville. Un bel giorno svegliatosi d'un umore piuttosto capriccioso, gli saltò in testa di recarsi a far visita all'impresario del Teatro della Scala, e dopo le solite cerimonie di rito, l'apostrofò dicendogli che, se mal non si apponeva, gli sembrava che il successo più che felice della *Giulietta* al Carcano gli concedeva un certo diritto di provarsi sulle grandiose scene della Scala; e che se il signor impresario non avesse trovato di meglio, sarebbe contentissimo di offrirgli pel prossimo Carnovale l'opera che era per iscrivere, il *Ruy Blas*. Al suo franco dire l'impresario da prima sorrise, e poi risposegli cortesemente mettendo in bella mostra tutte le possibili difficoltà che sogliono venir fuori in casi simili, e terminò dandogli le solite lontane speranze, che il più delle volte vanno in fumo, specialmente quando gl' ingordi speculatori pretendono danaro, in vece di accontentarsi delle produzioni, che solo possono offrir loro i giovani esordienti.

Il Marchetti senza contare punto sulle vane promesse dell' impresario, prese la risoluzione di abbandonare Milano, e si recò a respirare l'aria della campagna, anche per lavorare la sua partitura con più meditazione e calma e nella solitudine della contemplazione.

Nel settembre dello stesso anno, e quando meno se lo aspettava, lo sorprese una lettera scrittagli da quel tale impresario della Scala, così concepita:

« Pregevole Maestro: Fra le opere nuove da me proposte « alla Commissione dirigente il Real Teatro della Scala, « questa ha scelto il vostro *Ruy Blas:* se ancora non l'avete « compita, affrettatevi di farlo subito, e vi attendo incontanente « onde metterci d'accordo sull'occorrente all'oggetto ec. ec. »

Senza perder tempo il Marchetti si dedicò ad un assiduo lavoro, ed il *Ruy Blas* venne accuratamente terminato.

La grande opera del Verdi *La Forza del Destino*, imperava allora sulle scene della Scala e formava l'incantesimo e l'ammirazione dei Milanesi che accorrevano in folla ad applaudirla. Però quelle buone paste di *ambrosiani* erano sempre disposti ad incoraggiare i giovani esordienti, come in altri tempi fatto avevano con Mercadante, Bellini, Conti, i due fratelli Ricci, ec. ec. e perciò non isdegnarono di sentire con benevola attenzione l'opera del Marchetti; e siccome la stagione volgeva al suo termine, per mandarla subito in iscena poco si potè concertarla e fu presentata al pubblico incerta ed immatura. Ma il pubblico la giudicò degna di approvazione, e con gli applausi reiterati incoraggiò il maestro ed i modesti esecutori, i quali fecero il loro possibile onde renderla gradita. Spiacque soltanto però il non poterla sentire che per due sole sere. Ci voleva dunque una conferma del successo: ci voleva il nuovo battesimo di altro pubblico del pari intelligente ed imparziale per giudicare se l'opera fosse davvero degna di ammirazione. Dopo tanti viavai fu finalmente dimandato dall'impresario del Teatro Pagliano di Firenze lo spartito all'editore Francesco Lucca, che ad onerosissime condizioni ne avea acquistata la proprietà. A Firenze si recò il maestro per concertarla e metterla in iscena. Il successo che n'ebbe fu splendidissimo, unanime, clamoroso, ed il *Ruy Blas* prese il suo posto d'onore tra le opere del moderno repertorio, specialmente dopo i trionfi che ottenne in Torino, Roma,

Reggio di Modena, Padova e Lucca, ed i giornali francesi scrissero: « Le nouveau compositeur, presque inconnu hier « (monsieur Marchetti), est monté d'un coup au premier « rang. »

Alla sua volta il *Ruy Blas* venne rappresentato in Napoli, nel Carnovale del 1871, dopo il *Don Carlos* di Verdi. Forse la troppa prevenzione nel pubblico ansioso di ascoltare un'opera di un allievo del nostro Collegio, che gran successo aveva ottenuto sempre ovunque erasi rappresentata, o l'incertezza dell'esecuzioue affidata ad artisti, che se non potevano dirsi nella vera forza del termine di seconda categoria, neppure erano tutti all'altezza delle scene del nostro teatro massimo, fecero sì che l'opera senza essere riprovata, ottenne in principio solo un successo alquanto benevolo; il che non tolse però che in molti pezzi gli applausi fossero anche clamorosi, specialmente allo stupendo duetto dell'atto terzo tra la Regina e Ruy Blas, ch'ebbe anche l'onore del *bis* con replicate chiamate al proscenio sì del maestro come degli esecutori. Ma l'intera opera guadagnò ogni sera più nel favore del pubblico, tanto che alla sua quindicesima rappresentazione si applaudivano indistintamente tutti i pezzi, e con fanatismo poi il mentovato duetto. Per un'improvvisa indisposizione sopravvenuta al direttore dell'orchestra maestro Giovanni Moretti, fu obbligato il Marchetti a dirigere egli stesso la sua opera per le prime cinque rappresentazioni, ed il nostro pubblico gli fu gratissimo di questa sua compiacenza, di che lo rimunerò con applausi sempre crescenti. Caduta l'opera del Sangermano, *Regina e Favorita*, fu il *Ruy Blas* che fece gli ultimi onori della stagione teatrale di S. Carlo. Non potendo noi fare disamina di questa bella produzione, ci siamo limitati a tessere semplicemente e schiettamente la storia de'fatti accaduti, che pur ridondano a lode del nostro Marchetti, il quale trovandosi sulla buona via, dà le più salde speranze che in breve potrà annoverarsi fra i compositori che apportano gloria ed onore alla scuola di questo nostro Collegio.

Dopo il gran successo che ottenne in Firenze il *Ruy Blas*, il Marchetti venne insignito da S. M. il Re Vittorio Emmanuele II dell' ordine equestre della Corona d' Italia, ed attualmente ritirato in Camerino è tutto dedito a scrivere il *Gustavo Wasa* sopra libretto dello stesso d'Ormeville (1).

(1) Una musica come il *Ruy Blas* del Marchetti, che a forza di sentirsi e risentirsi ha finalmente ottenuto una voga che da parecchi anni non aveva conseguita alcun'altra nuova partitura, doveva per necessità suscitare dei ragionamenti, risvegliare delle quistioni; sicchè in questa circostanza noi abbiamo più che mai udito dei criterii di quella che dicesi *Scuola innovatrice*, e con quella dose di buon senso e di modestia, non diciamo di ossequiosità verso i grandi nostri maestri, che è a lei sì propria! E dispiacevole a dirsi; ma il burbanzoso quanto infelice sentenziare di taluni *appendicisti* a proposito di alcuni fantasmi di musica estera, ha sedotto una gran parte di giovani menti, le quali sono ora trascinate e guadagnate dalla mania del *notomizzare* e sofisticare in questa divina arte, credendo questa esser la via di riuscire alla creazione, di pervenire al sublime ignoto. Noi vediamo i parti prodotti da questa scuola, pallidi, smorti, stentati, senza vita, senza colore, senz' affetto, oppure rigonfii di una pretesa e indigesta dottrina, la quale fa visibile pruova dell'orgoglio, anzichè del sapere dei suoi cultori. I cari e facili prodotti del genio musicale italiano sono guardati con senso di compassione, se non interamente sprezzati da questa genia che dice saper tutto ed essere superiore al passato; lo stesso Verdi non ne riceve omaggi che come autore della *Forza del destino* e del *Don Carlos!* Sino a questi ultimi tempi noi non avremmo creduto che delle teorie così dissolvitrici e demolitrici potessero allignare in Napoli, nella terra del buon senso e più del costante e tradizionale buon gusto in materia di musica, retaggio in cui ha contribuito anche a mantenerci e potentemente il famoso nostro Conservatorio. Ma da poco in qua abbiamo e con dolore dovuto accertarci del contrario. Affidandosi esclusivamente al loro raziocinio, parecchi giovani di adesso (e fra questi, di molto valenti), credono scuotere le vecchie pastoie e la vogliono fare da innovatori; però sulle orme additate ad essi da quegli *appendicisti* musicali che abbiamo detto, e modellandosi su' capolavori da quelli proclamati! Di guisa che, dato pure che i loro saggi riuscissero, sarebbero delle *imitazioni* tutto al più. Quanto varrebbe meglio che senza disertar mai da' luminosi sentieri de' nostri

I. Composizioni di Filippo Marchetti esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Romeo e Giulietta*, dramma lirico in quattro atti. Trieste autunno 1865.

2.° *Ruy Blas*, dramma lirico in quattro atti. Teatro della Scala, carnovale 1868. Napoli, Teatro S. Carlo 1871.

3.° Detto, ridotto per canto con accompagnamento di pianoforte.

4.° *Coro di Corsari* per due tenori e basso e grand'orchestra 1852.

5.° Sinfonia in *re* terza maggiore per grand'orchestra 1853.

6.° *Ave Maria*, terzetto per soprano, mezzo soprano e contralto con accompagnamento di pianoforte.

7.° *Ricordi di Roma*, album di sei pezzi per canto in chiave di *sol* con accompagnamento di pianoforte: *L' Ora del tramonto*, melodia; *Aspetto la risposta*, canto popolare; *Sei tenerina come la lattuga*, idem; *E tu credevi vanarella mia*, idem; *La Primavera*, duettino; *La Preghiera*, quartetto.

8.° *La Vita*, album idem: *Perchè si muore*, melodia meditazione; *Lo Straziafanciulle*, canto popolare; *Ritornate presto*, idem; *Quanto è bella*, serenata; *Poveretta*, ballata; *Madre e figlio*, delirio.

sommi, che hanno riempito il mondo del loro nome e raggiunto l'espressione del *vero bello*, di quel bello che non morrà mai, si valessero del proprio criterio per proseguire l'opera interrotta di quegl'illustri, o facessero servire il loro ingegno musicale alla manifestazione di affetti, di passioni, più conformi a' nuovi costumi, all'indole odierna della società, senza mai però perdere di vista quell'avvivatrice della musica che si chiama *ispirazione!* Così conserverebbero la propria *individualità*, e si manterrebbero *italiani* (come i grandi luminari di questo Collegio non han mai cessato di essere), anzichè dichiararsi *plagiarii* dello straniero!

9.° *A Roma*, album idem: *La Figlia d'Italia*, melodia; *L'Arancino*, canto popolare; *La Gemma d'Amore*, canzone; *La Gagia*, canto popolare; *Ei più non torna*, romanza; *La Partenza*, duettino.

10.° Quattro *Canti Popolari* con accompagnamento di pianoforte.

11.° Raccolta di dodici Canti popolari romaneschi, idem.

12.° *La Squilla della sera*, melodia in chiave di *sol* con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Gentile da Varano* opera seria. Torino, teatro Nazionale 1856. — 2° *La Demente* opera semiseria. Torino, teatro Carignano 1857. — 3° *Il Paria* opera seria in tre atti (non mai rappresentata).

LUIGI VESPOLI

Sotto l'insegnamento di Giacomo Tritto apprese il contropunto e la composizione Evangelista Vespoli e riuscì valente compositore di musica chiesastica. Da quasi un mezzo secolo trovasi maestro insegnante nella città di Avellino, acclamato e rispettato da tutti i cultori della musica. Da costui e da Anna Jandalo nacque nel 12 gennajo 1834 il nostro Luigi Vespoli, che fin da' suoi primi anni mostrava non comune disposizione per la musica, ripetendo quasi per istinto tutto quanto sentiva dal padre cantare e sonare sul pianoforte, e da semplice orecchiante con una graziosa vocetta di contralto eseguiva nelle chiese qualche cosetta che il padre scrivevagli appositamente per i suoi mezzi, e ne riscoteva universale approvazione. Così passò sino all'anno tredicesimo, quando il padre che ogni dì più si convinceva della sua vocazione per la musica, si decise di condurlo in Napoli, e nel gennajo del 1847 venne ammesso come alunno a

pagamento in San Pietro a Majella. Da quest' anno e non prima cominciò ad apprendere regolarmente i primi elementi della musica.

Egli nel separarsi dalla madre, che pur lasciò inferma, che amava tanto e della quale tenea con se ritratte le sembianze, provò quel dolore che sanno provare solo coloro che natura dotò di animo gentile e di squisito sentire; e quando appena trascorsi sette mesi di lontananza seppe che più non era, la tristezza cominciò talmente ad opprimerlo, che col volger degli anni divenne quasi il fondamento del suo cupo e concentrato carattere. Può dirsi che più per distrazione che per trovar conforto volse tutto il suo amore agli studii. Trascorso un anno e mezzo, volendosi esentare dalla mensuale retribuzione che pagava al Collegio, decise di concorrere al benefizio del posto gratuito, ed il consesso degli esaminatori con Mercadante a capo, intravedendo nella sua bellina, facile, spontanea ed intonatissima vocetta di contralto il fondo del suo talento musicale, lo proposero al governo del Collegio come meritevole di ottenerlo, ed il ministro glielo concesse in data del 1849. Credendolo in seguito il direttore degno di potere apprendere non più dal maestrino ma da un maestro, lo destinò alla scuola di Gennaro Parisi per lo studio del *partimento*, ed al valentissimo Michelangelo Russo per dirigerlo nel sonare il *pianoforte*, pel quale strumento il giovinetto Vespoli mostrava d'avere, più che una semplice inclinazione, una decisa ardente passione. Egli era l'ammirazione dei suoi compagni, sì per lo studiare indefesso, come per i progressi che giornalmente faceva. Mercadante, che seguivalo nell'andamento generale de'suoi studii, per incoraggiarlo a far meglio, ed inoltre per dargli quasi un premio della sua costante applicazione, lo scelse tra quei pochi ai quali dava particolare insegnamento. Sotto sì savia scorta cominciò ad apprendere il contropunto prima e poi la composizione. Era davvero una bella gara tra maestro e discepolo, il primo ad insegnargli severamente l'arte nelle sue singole

parti, e l'altro ad aumentare in ragione delle cognizioni che acquistava la sua veemenza di apprendere. Quando fu stabilito che per i saggi musicali del 1854 cinque alunni componessero il melodramma giocoso *Il Traviato* di Marco d'Arienzo, fu il terzetto finale il pezzo al Vespoli affidato, che riscosse applausi non minori di quelli che si meritarono i suoi collaboratori compagni. Per l'altro saggio del 1856 scrisse un *Coro di Marinari* per contralti, pieno di spontanee e facili melodie, orchestrato con grazia ed eleganza, che venne applauditissimo non solo in quella circostanza, ma le molte altre volte che si riprodusse.

Allorchè Paolo Serrao nel 1852 lasciò il Collegio, e quindi dovette scegliersi chi gli succedesse nel posto di primo maestrino, surse disputa fra due alunni, cioè il Viceconte ed il Menzitieri, che si reputavano di pari merito. Mercadante per contentarli entrambi nominò due primi maestrini in luogo di uno, con eguali attribuzioni ed eguali obbligazioni, caso nuovo affatto nella storia dei Conservatorii. Terminato poi coll'uscita dal Collegio questo dualismo della loro gestione, fu il Vespoli che a loro successe ad esercitare una tal carica, che disimpegnò con piena soddisfazione del suo direttore.

Arrivata la sua volta, venne da Mercadante proposto al governo del Collegio, e da questo all'impresario del Real Teatro del Fondo, come meritevole di scrivere l'opera d'obbligo, che fu il melodramma in tre atti intitolato *La Cantante*, con libretto del chiarissimo Marco d'Arienzo, rappresentato nell'autunno del 1858 dalla Fioretti (soprano), dal Prudenza (tenore), dallo Storti (baritono) e dallo Scalese (basso comico). L'incontro che s'ebbe fu felicissimo, ed il pubblico ad una voce pronosticò nel giovine autore della *Cantante* un altro futuro valente compositore di musica del genere giocoso.

I pezzi più favoriti di questa produzione, colmati di spontanee acclamazioni, furono l'*aria* di sortita della Fioretti nel 1° atto, l'*aria* di Scalese, il *duetto* tra la Fioretti e Prudenza, il *finale* del 2° atto, ed il *rondò* ultimo della Fio-

retti. Diciamo solo per nostro convincimento che i caratteri di questa musica sono una spontaneità di fare, una facilità di pensieri melodici, un elemento comico che domina dal principio alla fine, ed uno strumentale variato, scherzevole, brioso, e qualche volta anche originale. Questa per altro non è che una nostra semplice opinione e non un giudizio, che altri è libero di accettare o pur no. Ma invitiamo coloro che non volessero dividerla, ad onorarci nell'Archivio del Collegio, e se dopo avere osservato lo spartito della *Cantante* non saranno del nostro avviso, considerandoli come più chiaroveggenti di noi, rispetteremo le loro opinioni, ma non dimenticheremo mai le impressioni piacevoli ricevute quando abbiamo ascoltato l'esecuzione di detta opera. Ciò posto, non possiamo fare a meno di dire, a nostro modo di vedere, che se il Vespoli avesse percorsa la carriera di scrittore teatrale, indubitatamente sarebbe stato nel genere giocoso il degno successore dei non mai abbastanza lodati fratelli Ricci, come questi alla loro volta furono dell'inesauribile Donizetti e dell'immenso Rossini. Ma egli, di animo piuttosto timido e tranquillo, scoraggiato dalle immense difficoltà che s'incontrano nella brillante, ma pure spinosa carriera teatrale, ne abbandonò il pensiero, e si dedicò a preferenza all'insegnamento del pianoforte, essendo valentissimo anche come esecutore.

Morto l'ispettore delle scuole esterne del Collegio Filippo Parisi, egli per concorso ottenne detto posto nel 1861. Morto poi Gennaro Parisi, padre del defunto, il Vespoli, invitato dal direttore Mercadante e dal Governo, lasciò l'ispezione delle scuole esterne e venne scelto a sostituire interinamente il suo maestro trapassato. Dopo altro concorso poi sostenuto nel 1866, fu nominato dal Ministro, in vista del rapporto della Commissione esaminatrice, proprietario di quel posto, che ora degnamente occupa con plauso generale e con vantaggio di quegli allievi che sono addetti alla sua scuola. Come compositore pianista, oltre molta musica scritta e pubblicata per le stampe, ha composto ancora *Dodici Studii* per pianoforte,

dedicati al suo maestro Saverio Mercadante , adottati nel Collegio, e creduti da' maestri di tali specialità superiori ad ogni elogio.

Dopo ciò non dobbiamo sconvenire che pigro ed infingardo come è per natura, si occupa poco dell'arte sua e solo quanto il bisogno lo richiede. Se mai un giorno lo stimolo della gloria sveglierà il suo amor proprio, il mondo musicale molto potrà sperar di lui giovine ancora, non arrivato nè anche all'ottavo lustro di sua età.

I. Composizioni di Luigi Vespoli esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *La Cantante*, melodramma in tre atti. Fondo 1858.
2.° Terzetto finale nell' opera *Il Traviato* di diversi autori. Teatro del Collegio 1855.
3.° *Coro di Marinari* per contralti con accompagnamento d' orchestra 1857.
4.° Sinfonia a grand' orchestra in *re* terza maggiore.
5.° Altra idem in *fa* terza maggiore 1864.
6.° Dodici Studii per pianoforte dedicati a Saverio Mercadante ed adottati nel Collegio.
7.° Scena comica, *Senza lle femmene comme se fa?* scritta per l'*album* del signor Spadetta.
8.° *Tarantella* per pianoforte.
9.° *Fantasia* per pianoforte sopra motivi dell'opera *Un Ballo in maschera*.
10.° Altra idem sulla *Norma*.
11.° Mazurka per pianoforte.
12.° *L'Eleganza*, polka idem.
13.° Molta musica ballabile inedita, originale e trascritta per pianoforte.

ERNESTO VICECONTE

Ernesto Viceconte nacque in Napoli il 2 gennajo del 1836 da Benedetto e Giovanna Barba, onesti ed agiati genitori, che fin dalla tenera età gli prodigarono amorose cure, non risparmiando alcun sacrifizio per curarne l'educazione. All'età di otto anni di nascosto dalla sua famiglia cominciò a studiare la musica da se solo, e si raccomandò ad alcuni suoi parenti onde gli permettessero nelle ore di ricreazione di esercitarsi sul loro pianoforte. Nel periodo di un anno percorse gli esercizii di Kalkbrenner ed i primi fascicoli degli studii di Bertini. Venuti in cognizione i suoi del trasporto che il giovinetto mostrava di avere per la bell'arte, lo provvidero di un pianoforte e lo affidarono alle cure del maestro Lavigna. Sotto la costui direzione fece tanti progressi nel volger di due anni, che il padre decise di farlo ascrivere alle scuole esterne del Collegio di Musica, da dove dopo alquanti mesi, previo esame subito alla presenza di Mercadante eseguendo una fantasia scritta dal maestro Serrao sulla *Leonora*, venne ammesso nel convitto come alunno a pagamento nel 1848. Onde ottenere poi un posto gratuito fu dal Mercadante consigliato a studiare il controbasso, e di molta mala voglia si decise a farlo. Nel 26 marzo 1849 diede altro sperimento sonando questo, se non difficile, ingrato strumento, e risultò meritevole di quel posto ambito, da occuparlo però quando che sarebbe rimasto vacante, e ciò avvenne dopo un'anno e mesi nel 23 novembre del 1850. In Collegio ebbe a maestro di Partimenti Giuseppe Lillo, e fu allievo di Carlo Conti pel Contropunto e la Composizione. Nel gennajo del 1854 venne promosso all'ufficio di primo maestrino, come è detto nella biografia del Vespoli, in compagnia del Menzitieri; e

senza abbandonare mai il Conti (1), prese parimente lezioni di composizione dal Mercadante: nel qual tempo scrisse un *Tantum ergo*, un *Magnificat*, ed una *Sinfonia* a grande orchestra, che venne eseguita in una delle accademie che annualmente si davano nel teatrino del Collegio.

Nel giugno dello stesso anno essendo stati, come si è detto, prescelti dal Direttore varii alunni per iscrivere l'operetta giocosa pel Teatrino del Collegio con poesia di Marco d'Arienzo intitolata *Il Traviato*, al Viceconte fu commesso di musicare l'intero 1° atto, e lo eseguì con gusto e ne ottenne meritati applausi, egualmente che gli altri suoi compagni che compivano lo spartito, Conti, Vespoli, Menzitieri e Carelli. Nel luglio che successe fece eseguire per sua devozione ed a spese della sua famiglia nella chiesa di S. Giorgio dei Genovesi una sua *Messa* a grande orchestra con *soli* e *cori*, e v'intervennero i più distinti professori della capitale, ed i valenti artisti cantanti Naudin, Montanaro e Colini. Ebbe il privilegio che goderono tutti gli alunni del Collegio sino al 1860, di scrivere un'opera semiseria pel Real Teatro del Fondo intitolata *Evelina* nella stagione del 1856 al 1857, che riscosse unanimi e clamorosi applausi. Poi scrisse moltissima musica per camera, altra per solo pianoforte, come in fine verrà notato, più due altre *Messe* per quattro voci a grande orchestra. Abbandonò il Collegio del 1857. Scrisse poi pel Teatro San Carlo una grande opera seria intitolata *Luisa Strozzi* nel 1862. Da semplice storico riferiamo che molti pezzi vennero applauditi, e non mancarono gli elogi e gl'incoraggiamenti che l'imparziale pubblico seppe allora prodigare al Viceconte.

Siamo pur lieti di annunziare che il nostro maestro ha preso impegno coll'attuale impresario di S. Carlo di comporre un'opera seria intitolata *Selvaggia*, che dovrà essere rappre-

(1) La stima e l'affetto pel maestro Conti è stata nel Viceconte così costante, che anche dopo uscito dal Collegio ha continuato a consultarlo.

sentata nella ventura stagione invernale 1871 a 1872, e nutriamo speranza che dotato di bell'ingegno com'è, non mancherà di presentare ai Napolitani un forbito lavoro, nel quale mostrerà i progressi che ha fatto nell'arte che alacremente coltiva, e saprà emulare i suoi compagni che luminosamente lo precederono nella difficile, ma pure splendida e luminosa carriera teatrale, ricca, se vuolsi, come di triboli, così di gioje e di gloria non peritura.

I. Composizioni di Ernesto Viceconte esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Il Traviato*, opera semiseria in tre atti di varii autori rappresentata nel Teatro del Collegio. Il solo atto primo è del Viceconte. 1855.
2.° *Evelina*, melodramma in tre atti. Fondo 1856.
3.° *Luisa Strozzi*, dramma tragico in tre atti. S. Carlo 1862.
4.° *Tantum ergo* per basso in *mi* bemolle terza maggiore per grand'orchestra 1851.
5.° Sinfonia a grand' orchestra in *fa* terza maggiore 1853.
6.° *Magnificat* per due tenori e basso in *fa* terza maggiore per grand' orchestra 1855.
7.° Strenna 1864, sei pezzi per canto con accompagnamento di pianoforte, *Stornello, Canzonetta, Romanza*, altra Romanza, *Perchè* altro Stornello, *La Tradita* romanza.
8.° *La Visione*, romanza per baritono con accompagnamento di pianoforte.
9.° *La Cantatrice*, ballata, idem.
10.° *La Melodia*, romanza, idem.
11.° Album per canto di cinque pezzi idem, *Vorrei, Il Menestrello, Lo Scapolo, L'Addio, Fior mendace.*
12.° Altro idem, *Le due stelle, La Leggiera, Il Giovanotto mio, La Brunetta, Puntiglio ed Amore.*
13.° Altro di sei pezzi idem, *Ricordati di me, Il Saluto, La Visione, L'Innamorato, Francesca da Rimini, Il Ritorno.*

14.° *Il primo amore*, stornello con accompagnamento di pianoforte.

15.° *La Gelosia*, idem, idem.

16.° *La Rosa*, polacca per contralto con accompagnamento di pianoforte, scritta per la Penco.

17.° *Non è mia*, romanza per tenore idem, scritta per Mirate.

18.° *Viva il Re*, Inno guerriero. Coro con orchestra.

19.° *Viva la guerra*, Inno. Coro con orchestra.

20.° *La Veronese*, romanza per soprano con accompagnamento di pianoforte.

21.° *L'Amore*, romanza, idem, idem.

22.° *Presto presto*, canzonetta per soprano, idem.

23.° *La mia terra*, romanza per tenore, idem.

24.° Melodia nella *Cleopatra*, idem, idem.

25.° Cavatina, aria e rondò finale dell'*Evelina* ridotti con accompagnamento di pianoforte.

26.° Variazioni per pianoforte sopra la canzone *Lo primmo amore*.

27.° Divertimento per pianoforte a quattro mani su *La Bella Elena*.

28.° Fantasia per arpa sul *Ballo in maschera*.

29.° Tre Valzer per pianoforte.

30.° Sette Polke, idem.

31.° Tre Lancers, idem.

32.° Warsowienne, idem.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *Funerali e danze*, farsa (non rappresentata).—2° *Dixit* a grand'orchestra—3° *Messa*, *Credo* e *Dixit* a piccola orchestra—4° *Messa*, *Credo* e *Dixit* alla palestrina. — 5° *Tre ore di Maria Desolata* a quartetto. — 6° Cantata per San Luigi Gonzaga. — 7° Due cantate per la Madonna della Libera. — 8° *Veni Sponsa Christi* per voce di soprano. — 9° Due *Tantum ergo*. — 10° Due cori per l'Educandato di Regina Coeli. — 11° Varie canzoni sacre. — 12° Coro per la *Rosmunda*. — 13° Quattro pezzi per camera con accompagnamento di

quartetto e strumento obbligato eseguiti nella gran sala di Monteoliveto. — 14° Gran coro per l' entrata delle nostre truppe a Roma eseguito nel Teatro al Vico Nilo. — 15° Stornello a grand'orchestra anche per lo stesso oggetto eseguito nella gran Sala di Tarsia dall'Associazione Nazionale Italiana di Mutuo Soccorso di Scienziati, Letterati e Artisti. — 16° Quattro pezzi di canto per camera per l'Album Garibaldi. — 17° Album per camera di sei pezzi. — 18° Tre romanze per voce di soprano. — 19° Canzoni Napolitane varie. — 20° Raccolta di romanze per galleria. — 21° Collezione di 40 pezzi per camera. — 22° Gran concerto a due pianoforti — 23° Divertimento a quattro mani sulla *Parisina*. — 24° Altro idem sulla *Sonnambula*. — 25° Galoppa di concerto per pianoforte. — 26° Trio sul *Poliuto*. — 27° Lancers a grand' orchestra pel Duca di San Marco. — 28° Altro pel matrimonio del Marchese Avati. — 29° Quattro Mazurke di concerto per pianoforte. — 30° Dodici romanze di Mendelshon ridotte per violino e pianoforte. — 31° Sei romanze originali, idem. — 32° Ventiquattro quartetti sopra diverse opere. — 33° Pastorale a quintetto. — 34° Album per ballo. — 35° Galoppa e tarantella. — 36° Trio sopra *I Lombardi*.

ERENNIO GAMMIERI

Erennio Gammieri, figlio di Luigi e di Francesca Gravino, nacque in Campobasso il dì 11 marzo 1836. Non aveva che nove anni, e mostrava già gran trasporto quando udiva parlare di musica, oppure l'ascoltava; ed allora canticchiava da mattina a sera come meglio poteva le melodie che sentiva per le strade e nelle diverse case o chiese del paese. Un giorno fattosi coraggio palesò al padre il suo vivo desiderio d'apprendere la musica, per poi professarla quando potesse divenire maestro. Il padre, uomo di mondo e di buone viscere, che sentiva il dovere di secondare la vocazione del figlio, perchè tendeva a fine virtuoso, accondiscese volenterosamente, e gli fece prendere lezione di pianoforte da un sedicente maestro di cappella che pretendeva insegnar musica in Campobasso. Ma

dopo breve periodo di tempo avveratosi il caso che ne sapeva più il discepolo che il maestro, saggiamente decise di condurlo in Napoli, dove nel 22 novembre del 1849 venne ammesso come alunno a pagamento nel Real Collegio di S. Pietro a Majella. Addetto da prima a studiare il solfeggio ed il pianoforte, passò poi alla scuola di canto di Alessandro Busti, stato già allievo del Crescentini. Colla bella disposizione che il giovinetto Gammieri aveva ad apprendere, fece in pochissimi mesi tali progressi, che venne adoperato a cantare in orchestra. Incoraggiato poi dai suoi compagni e più dal suo maestro, decise di assoggettarsi ad un esame di canto, che gli fruttò il benefizio del posto gratuito. Indi ebbe a maestro Gennaro Parisi, e quindi l'egregio Carlo Conti, col quale compì i suoi studii di contropunto e composizione.

Nel 1859 dimandato se volesse accettare il posto di maestro concertatore al Teatro Imperiale di Pietroburgo, vi acconsentì immantinente, ed abbandonò il Collegio, cambiando questo dolcissimo clima ed il bel cielo di Napoli per quelle regioni che in quanto a bellezze di natura non offrono nulla di lusinghiero. Colà giunto con valevoli lettere di raccomandazione pei signori dell'alta aristocrazia russa, con facilità venne introdotto nelle primarie famiglie, e nella qualità di maestro di canto cominciò a guadagnare ingenti somme e divenne a poco a poco uno de'più ricercati maestri in questa interessante parte dell'arte musicale.

Con tutto ciò non lasciò mai di coltivare e studiare accuratamente la composizione, per la quale sentiva particolare tendenza ; e trovandosi in continuo contatto con artisti tedeschi impegnati a sonare e cantare in quel teatro, ebbe facile l'occasione di sentire e di studiare la musica classica di quei sommi oltramontani che nel campo dell'arte meritamente occupano distintissimo posto. Dopo qualche anno di aspettativa e di camerali studii decise di scrivere un' opera, e preferì di musicare il *Chatterton*, soggetto patetico tratto dal dramma di Alfredo de Vigny tradotto ed accomodato per

le scene italiane dagli egregi poeti Emmanuele Bardare e cavalier Pinto. I dialoghi frequenti, ove l'attore ed il coro si raccontano alternando le azioni e gli avvenimenti, sembrano felici, che che se ne possa dire. Essi ci ricordano la fattura della tragedia greca, coi *cori* e mezzi *cori*, *strofe*, *antistrofe* ed *epodi*, per mezzo de'quali il popolo ancora prendeva parte, ed era la maggiore, nell'azione, incarnandosi nella persona moltiplice del coro. Noto in Pietroburgo il Gammieri soltanto come ottimo maestro di canto, e coi semplici antecedenti di maestro concertatore, intendeva bene le difficoltà di fare accettare una sua composizione a quel Teatro Imperiale. Doveva o ricorrere a protezioni ed appoggi, oppure a poco a poco far conoscere che il suo componimento era degno di essere eseguito. Pensò egli di appigliarsi a questo secondo partito, facendo sentire qualche pezzo dell'opera ad alcuni eminenti artisti. Questi ne rimasero talmente soddisfatti, che ne parlarono a' loro compagni, e risolverono di riunirsi per sentire tutta l'opera, il che si eseguì. Il successo fu lusinghiero, unanime, soddisfacente pel Gammieri, e si cominciò ad insistere presso la direzione perchè l'opera fosse messa sulle scene. Incominciate le pruove, le congratulazioni al giovine compositore venivano continuamente replicate tanto dagli artisti di canto, quanto da'professori dell'orchestra, di modo che tutto presagiva a questa prima opera del giovinetto maestro un brillante successo. L'artista più eminente in quel tempo in Pietroburgo, madama Barbot, la scelse per la sua serata di benefizio con appalto sospeso, ed andò in iscena nel febbrajo del 1867 eseguita dal cavalier Calzolari, che faceva la parte del protagonista, e dai signori Polonini ed Everard, e dalla detta madama Barbot.

Intorno al successo riportiamo testualmente due articoli di giornali in sul proposito.

« Quoi qu'il en soit, chaque fois qu'un fragment poéti- « que, d'une peu plus longue haleine, se déroulait, une « mélodie s'élançait aussitôt, à tire d'aile, et prenait l'es-

« sor. La partition de E. Gammieri renferme des choses fort « remarquables; la coupe heureuse et de bonne facture, les « phrases aux périodes bien équilibrées, les détails d'or- « chestration, les ressources et les combinaisons de la voix « avec les différents timbres des instruments, tout semble « familier au jeune maître.

« Nous avons remarqué, au premier acte, deux beaux « *andante* chantés par Chatterton, l'un en *si* bémol: *Ah!* « *tu che puoi comprendere*, l'autre en *mi* majeur: *Una ce-* « *leste vergine*, qui sont pleins d'inspiration et d'originali- « té. Au deuxième acte, citons le duo d'*Elvire* et de *lord* « *Henri: M'ama e tua vita sarà cangiata.....* auquel nous « trouvons le même cachet qui sort des formules convenues « si fréquentes et si faciles dans la musique italienne. « N'oublions pas un trio d'excellente façon, dans la scène « cinquième du même acte: *L'amor di due bell'anime*. Ce « trio est suivi d'un allegro, *Nell' eccesso della gioja*, qui « mérite les meilleurs éloges, et à la suite duquel l'au- « teur a toujours été demandé avec les artistes et applaudi « avec enthousiasme. La *ballade* de *Chatterton* en *si* bemol, « est une heureuse idée pleine de rhythme et de légereté. « Le final du second acte est ferme et d'un beau style.

« N'oublions pas de mentionner les choeurs, qui sont en « général d'une facture originale et distinguée: temoin ce- « lui qui commence le troisième acte et celui du dernier « tableau du onzième, rempli de jolis effets de basse. Les « récitatifs offrent en maints endroits d'excellents détails « d'orchestration; le ton général est sévère et pur; le style « est châtié de toute espèce de fioritures et de superfluités « trop communes.

« Je n'ai point analysé le livret que M. Gammieri a cru « devoir, comme un autre Lulli, *rechauffer des sóns de sa* « *musique*. La poésie aux prises avec la prose, l'idéal suc- « combant sous le réel, ne se prêtaient guère à la rime et à « l'enchevêtrement des situations; un programme, des scè-

« nes à effet, et des paroles bien cadencées, voilà ce qu'il « faut au drame lyrique : *Words, words, words*, comme dit « Shakspeare.

« M. E. Gammieri n'a pas, comme son héros, senti l'in- « spiration lui faire défaut, et il a pu achever heureusement « la besogne commencée. Hélas! ce type si étrange de *Chat-* « *terton* est bien plus fréquent qu'on ne pense ; il est vrai « et de tous les jours. Seulement, à défaut d'idées, le poète « aujourd'hui boira trois tasses de café noir; ce qui est bien « plus triste! Il sera souvent plus malheureux encore: car, « Chatterton, tu étais riche, puisque tu étais aimé! Com- « bien s'empoisonnent sans qu'à leur cri suprême il roule « sur la rampe de leur escalier un beau corps de femme « tuée de leur mort! Égoïste impatient, tu ne songes ni à « *Kitty-Bell* ni à la postérité. Le succès, le génie, ô *Chat-* « *terton!* ce n'est pas seulement, comme on l'a dit, l'in- « spiration : c'est aussi la PATIENCE! Reconnaissons avec « bonheur la première de ces qualités au nouveau Maestro, « et nous lui souhaitons sincèrement la seconde. »

GEORGE MAX.

COURRIER RUSSE — *Douzième année*, N. 10.

« Non potete giammai immaginarvi quanto grato sia al « cuor mio il darvi nuove dell'esito brillante ottenuto ier « sera dall'opera *Chatterton* del bravo maestro Gammieri ; « il quale, se ebbe a lottare contro mille difficoltà, dalla « parte della direzione, pure finì per trionfare su tutta la « linea. Egli ebbe la gran soddisfazione che i cantanti a « norma del loro ingegno e forze, direttore d'orchestra si- « gnor Baveri, orchestra intera, *régisseur* signor Corrazzi « e pittore signor Roller misero tanta buona volontà, che « malgrado una *mise en scène* non troppo soddisfacente, « l'opera ebbe un eccellentissimo successo, da far evocar « al proscenio le tante volte il compositore. Si dovette ri-

« petere un bellissimo terzetto nel secondo atto tra soprano, « tenore e baritono.

« La musica del nostro Gammieri è d'un'eleganza che « non s'incontra spesso fra i moderni compositori (1), ed « in quanto all'istrumentale, è arrivato ad appagare tutta « la colonia artistica tedesca di Pietroburgo. Il che fa il « massimo onore al maestro, soprattutto poi per chi conosce « la poca simpatia che hanno questi signori per la musica « italiana moderna.

« Sono convinto che ove si darà il suo *Chatterton* avrà « un esito certo: Gammieri scrive e sente alla Bellini; canti « spianati, eleganti sempre, armonie ricercate e distinte, e « mai trivialità, cosa tanto rara oggi giorno. La sola diffi- « coltà che gli si parerà innanzi sarà quella d'incontrarsi « con cantanti che sappiano cantare e non *urlare*.

« Jeri ebbe il suo primo battesimo, e può andarne su- « perbo, perchè ottenuto da un pubblico intelligente, che, « se mancò forse dell'energia di quello del sud, ciò non « toglie che seppe apprezzare il valore musicale dell'opera « facendo ripetere il terzetto di cui ho parlato più sopra. « Gammieri, lo ripeto, venne acclamato e chiamato moltis- « sime volte al proscenio, ed ebbe la soddisfazione di ri- « cevere il giusto compenso pel suo faticoso lavoro.

« Auguro all'autore di *Chatterton* tutte le felicità possi- « bili; e spero che l'Italia presto si rallegrerà di possedere « in lui il successore de'grandi maestri. Vedremo se il tem- « po me ne darà ragione. Da parte mia sono felicissimo di « suggellare la mia carriera artistica in Russia con questo « spartito, ed auguro ancora al Gammieri d'incontrarsi sem- « pre con artisti coscienziosi e che amino l'arte per ese- « guirgli degnamente le sue composizioni (2). »

(1) Noi non dividiamo l'opinione dell'autore della lettera, e conserviamo la nostra, cioè che pochi sono i compositori in giornata che scrivono senza eleganza le loro musiche.

(2) Il rinomato tenore cavalier Calzolari, cantante di camera del-

Da quanto si è riferito risulta che il *Chatterton* è lavoro accuratissimo, ove si ammira un gran progresso che il Gammieri ha fatto nella difficile arte di comporre e le fondate speranze che fa concepire del suo brillante avvenire.

Oltre molta musica vocale e strumentale, come qui appresso noteremo, per quanto è a nostra conoscenza, compose altresì il Gammieri un'altra grand'opera, *L'Assedio di Firenze*, argomento tratto dal romanzo di Guerrazzi sotto lo stesso nome e verseggiato dal cavalier Michelangelo Pinto, che ci auguriamo presto vedrà la luce od in Russia, ove il Gammieri trovasi tuttavia, od in altro gran teatro della Germania (1).

Sarebbe per altro nostro gran desiderio di vedere rappresentare quest'opera, a preferenza, sulle scene di qualche Teatro Italiano, perchè pur troppo fra noi si vede sempre più progredire il mal vezzo di preferire le cose straniere alle proprie. Dobbiamo rispettare, anzi venerare sino all'adorazione il *bello* da qualunque parte ci venga, e questo lo abbiamo detto altre volte; ma non perciò tenere in non cale il *bello* che fra noi stessi sorge. E ciò debbe più particolarmente dirsi per la musica, della quale per tanto spazio di tempo maestra l'Italia, ora che mira d'intorno altre nazioni con lei rivaleggiare, dovrebbe maggiormente affrettarsi a produrre e proteggere i giovani ingegni che vede spuntare nel suo seno, e continuare a sostenere la sua rino-

l'Imperatore delle Russie, che si è detto avere eseguita la parte di *Chatterton*, è l'autore di questa lettera che noi abbiamo ricavata dal *Monitore* del Circolo Buonamici, anno 2°, N.° 42.

(1) Il celebre concertista sonator di clarinetto e compositore Ernesto Cavallini, nell'ultima sua venuta in Napoli (maggio 1871) ove mi onorò di una sua visita, parlandomi il più vantaggiosamente possibile del giovine maestro Gammieri, dissemi che prima di lasciar la Russia, questi gli aveva fatto sentire la sua nuova opera *L'Assedio di Firenze*, ch' egli giudica superiore assai al *Chatterton*, cosa che faceva pronosticare che non più una speranza, ma poteva dirsi quasi una certezza la riuscita del giovine musicista nel glorioso campo della composizione.

manza concatenando nuovi nomi a quelli di Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Ricci, Verdi, ed altri, se non di simile valore, che possanò almeno a questi avvicinarsi.

I. Composizioni di Erennio Gammieri esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Salve Regina* per voce di tenore con orchestra in *si* bemolle terza maggiore.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *Chatterton*, opera seria in tre atti, Pietroburgo, inverno del 1867. — 2° La stessa ridotta con accompagnamento di pianoforte.— 3° *Il Sogno*, romanza in chiave di *sol* idem. — 4° *La Povera*, romanza idem. — 5° *Da lei lontano*, romanza idem. — 6° *Il cielo mormora*, barcarola con accompagnamento di pianoforte.—7° *Tais-toi, mon coeur*, romanza idem. — 8° *Ave Maria* per quattro voci in chiave di *sol* con accompagnamento di pianoforte. — 9° *Album vocale* in chiave di *sol*, con accompagnamento di pianoforte. — 10° *Sepolto in queste mura*, romanza, id. id.— 11° *Gran Fantasia* brillante per flauto e pianoforte sopra l'opera *Faust* del Gounod — 12° *Chant du Moissonneur* per orchestra. — 13.° *Andante religioso* per flauto con accompagnamento di pianoforte. — 14° Molta musica strumentale, sinfonie ec. ec.

CLAUDIO CONTI

È nato Claudio Conti in Capracotta di Abruzzo, nell'anno 1836, da Raffaele Conti e Vittoria Mariola delle più illustri famiglie del Sannio. Dovette vivere i primi anni della giovinezza come li vive ognuno, se non che si mostrò molto amante dei suoni e della melodia. Se ne avvide il padre, e fanciullo ancora ad undici anni l'incamminò alla volta di Napoli, dove giunse insieme a due suoi fratelli e quattro cugini,

Padronissimo di scegliersi il cammino della vita, egli scelse quello della musica. Ammesso nelle scuole esterne del Real Collegio di S. Pietro a Majella, guadagnossi in men d'un anno il posto gratuito fra gli alunni interni, fra i quali venne ammesso nel 1848. Primo ad insegnargli i principii dell'armonia sonata fu il Parisi, che sempre lo guidò in tali studii; ma il Mercadante gli avea posto gli occhi sopra, perchè ne aveva compresa l'indole, l'attitudine e l'ingegno svegliato, e nel 1853 volle averlo fra i pochi cui egli stesso insegnava. Sette anni durò il Conti sotto l'insegnamento del Mercadante, finchè poi non uscì di Collegio nel 1860, ed in quei sette anni compì velocemente il corso dei suoi studii, e quel ch'è più, severamente, per modo che oggi è dei pochi a scrivere con serietà, ad informare le novità non di leggerezza ed insipienza, ma a temperarle con la dottrina, col gusto, col buon senso, e sovrattutto con quel sentimento d'italianità musicale ch'è stata una gran gloria nostra e che ora ci sta fuggendo. Credo che sarebbe a desiderarsi che il Conti si temperasse ancor di più nel volere idealizzar di troppo il sentimento; e così facendo dico che farebbe egualmente bene e forse meglio. Dei sette anni che apprese dal Mercadante, quattro ne spese nell'insegnamento, poichè gli fu commesso l'onorato ufficio di primo maestrino con l'incarico d'insegnare ai più giovani di lui le prime nozioni del contropunto; la pratica di un tale esercizio lo ha posto per la buona strada ad insegnare anche quando uscì di Collegio, e la severità degli studii e del metodo, cosa rara ne'musicisti, razionale, oggi han fatto di lui un maestro specialmente adatto all'insegnamento del contropunto e della composizione, e del canto altresì, nella quale ultima disciplina ha fatto studii speciali, per modo che noi non esitiamo a dire che il Conti è fra i pochissimi adatti a far cantare, ed a salvar dall'eccidio gole e polmoni umani.

Scrisse il Conti per suo primo saggio di composizione una metà dell'atto terzo (consistente in un *Coro* ed una *Pre-*

ghiera) dell'operetta intitolata il *Traviato*, composta, come si è precedentemente da noi detto, in compagnia di altri quattro suoi condiscepoli, e che rappresentata nel teatrino del Collegio nel carnovale del 1854, fu largamente applaudita: e poichè tra i cinque maestrini egli era il più giovine, il pubblico tenendo conto dell' età sua minore, gli prodigò applausi maggiori forse che non agli altri suoi compagni, i quali furono, come già si sa, il Viceconte, il Menzitieri, il Vespoli ed il Carelli. Per una di quelle mattinate musicali poi che si davano in Collegio scrisse nel 1857 un coro di *Corsari* per voci di tenori e bassi, che piacque moltissimo. Questo pezzo assai caratteristico venne sempre applaudito da un pubblico intelligente, ed è notevole per la novità e robustezza della forma. Dopo un tal esordire seguitò a scrivere il Conti molta musica religiosa per servizio del Collegio negli anni 1857 e 1858, della quale daremo nota in fine di questa biografia. E non potendo farne disamina, senza troppo dilungarci diremo che la sua musica piaceva ed era generalmente richiesta.

Nel 1859 per l'avvenimento al trono di Francesco II ebbe l'incarico dal direttore Mercadante di scrivere l'*Inno* di gala a più voci principali, cori ed orchestra. Nell'anno stesso ebbe a comporre una *Messa* e un *Credo* per invito della città di Gravina; e accettato l'invito, il Conti vi si recò e fece eseguire la sua musica in occasione della festa di San Michele, aggiungendovi di nuovo un *Inno* in onore del santo. Questa musica gli procacciò grandi elogi e grandi onori; e la medesima musica fu ripetuta poi nel Collegio di Musica in Napoli con pari successo. Quivi ritornato, vi scrisse un *Pange lingua*, coro alla palestrina, cantato da tutti gli alunni del Collegio stesso in occasione della festa detta della Scala Santa, che si celebrava con una processione per le vie di Napoli nel giorno del venerdì di Passione. Quell'anno del 1859 fu l'ultimo in che quella festa venne solennizzata in tal modo, nè da quel tempo è stata mai più rinnovata. Scrisse poi molta mu-

sica per chiesa, molta vocale per camera pubblicata dall'editore Clausetti.

Per la sua musica *La Figlia del Marinaro* (1) che non aveva potuto fare eseguire al Teatro del Fondo, ebbe dal Governo non i trecento ducati di compenso che gli sarebbero spettati se la musica fosse stata eseguita in uno dei Reali Teatri, come per lo passato ottenuto avevano i suoi predecessori, ma un modesto incoraggiamento di ducati ottanta, rimanendo a lui però siccome sua proprietà e la musica e il libretto già pagato al poeta d'Arienzo dall'impresario. Alla fine, dopo molto affannarsi e lottare e pagare anche del suo, e non poco, ottenne che quest'opera venisse rappresentata sul Teatro Bellini, ove non ostante la mediocre esecuzione, piacque moltissimo e fu ripetuta per molte volte, e in quasi tutte il pubblico volle sentir ripetere la *barcarola* del secondo atto e la *romanza* del quarto. Per cinque sere consecutive il maestro fu vivamente applaudito, ed ogni sera fu costretto a mostrarsi per molte e molte volte al proscenio.

Non tralasciò mai di scrivere il Conti, sebbene dovesse attendere all'insegnamento, cui si è dedicato coscienziosamente. Così molta musica per chiesa compose dal 1864 in poi, e nel 1867 e 1668 pubblicò due bellissimi *Album* di musica per camera, l'uno pei tipi del Ricordi e l'altro per quelli del Cottrau. Nel 1869 ebbe commissione dall'impresario del Teatro San Carlo di comporre l'*Inno* di gala per la nascita del Principe di Napoli, e l'Inno fu vivamente applaudito dal pubblico numerosissimo e dai Reali Principi di Piemonte, i quali assisterono di persona allo spettacolo dato in onore della loro famiglia.

Scrisse ancora il Conti un'*Elegia* a grande orchestra immediatamente dopo la morte di Meyerbeer in memoria del gran maestro tedesco, di cui non ha mai cessato di studiare

(1) Vedi la nota a p. 790.

i capolavori, cercando di trarre ammaestramenti dal buono ed evitando l'esagerato e tutto quello che non risponde all' indole nostra melodica ed espansiva.

La sua passione predominante è lo scrivere musica per camera, che è lodevole per la brevità, per ottima tessitura vocale, per fraseggiatura nobile e per eleganza d'accompagnamento. L'ultima sua raccolta intitolata *Memorie* è dedicata al suo maestro Mercadante, e si può dire un piccolo giojello in tal genere di componimenti. Uno de' pezzi di quest' *Album* intitolato *A se stesso*, musicato sulle parole del Leopardi, è notevole per la robustezza e direi quasi selvaggia robustezza della forma, la quale incarna un concetto d' intolleranza d' infortunio e d' imprecazione contro l' ingiustizia delle umane vicende: quasi l' anima dell' autore associata strettamente a quella del poeta si rivela in quella originale composizione, che ha avuto l' onore di essere rammentata dall' illustre professore Antonio Tari, in una sua lezione di *Estetica* data nella Regia Università degli Studii in Napoli.

Claudio Conti ebbe sempre, fin da che era alunno del Collegio, la gentile idea di depositare l'autografo di quasi tutte le sue composizioni in questo Archivio musicale, ed è perciò che noi le possediamo, insieme ad altre non autografe che più specificatamente riporteremo in fine. Ciò facendo egli ha mirato a doppio scopo: prima cioè di mostrare il suo costante affetto e la sua riconoscenza pel luogo che lo ha educato all'arte; ed in secondo, di trovare sempre gelosamente custodite in un posto donde non potranno mai andar disperse tutte le musiche che ha fino ad ora composte, e le moltissime altre che potrà comporre in tutta la sua artistica carriera, che di tutto cuore gli auguriamo luminosa e lunga.

Nel gennajo del 1871 S. M. il Re d' Italia Vittorio Emmanuele II sulla proposta del ministro della Pubblica Istruzione gli conferì la croce di Cavaliere nell' ordine equestre della Corona d' Italia.

I. Composizioni di Claudio Conti esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° Coro e Preghiera nell'opera *Il Traviato*, eseguita nel Teatro del Collegio 1855.
2.° *Tantum ergo* per due contralti in *do* terza minore con orchestra 1857.
3.° Coro di Corsari per due tenori e basso in *sol* terza minore 1857.
4.° *Tantum ergo* per basso in *sol* terza maggiore con orchestra 1858.
5.° Altro per tenore in *fa* terza maggiore con orchestra 1858.
6.° Altro idem in *si* bemolle terza maggiore per grand' orchestra 1861.
7.° Scena e romanza per contralto (dell'*Isacco* di Metastasio) in *do* terza minore con orchestra 1858.
8.° *Messa* e *Credo* a cinque voci e grand' orchestra in *re* terza minore, ridotta anche per due tenori e basso 1859.
9.° *Pange lingua* in *mi* bemolle terza maggiore, coro alla palestrina 1859.
10.° Inno per tre contralti, due tenori e basso e grand'orchestra in *si* bemolle terza maggiore, poesia di Marco d'Arienzo, scritto in occasione del matrimonio di Francesco II con la Principessa Maria Sofia di Baviera e riprodotto pel suo avvenimento al Trono delle Due Sicilie 1859.
11.° Inno a *San Michele* per voce di basso con coro in *mi* bemolle terza maggiore per grand' orchestra 1859.
12.° *L' Amor di Patria*, melodia per violoncello in *sol* terza maggiore con accompagnamento di pianoforte 1861.
13.° *Requiem* per voce sola di baritono in *do* terza minore con organo 1862.
14.° *La Prece ed il Fiore*, romanza per soprano in *la* bemolle terza minore con accompagnamento di pianoforte 1862.

15.° *Al Sommo Iddio*, preghiera per quattro voci in *mi* bemolle terza maggiore con accompagnamento di armonio e pianoforte 1862.
16.° Duettino per soprano e baritono in *sol* bemolle terza maggiore con accompagnamento di pianoforte 1862.
17.° *Litania* per due voci di contralto in *fa* terza maggiore con organo 1864.
18.° Canzone religiosa in *do* terza minore per due voci di contralto da eseguirsi a coro con accompagnamento di organo 1864.
19.° *Elogio funebre* per grand'orchestra in forma di marcia scritto per la morte di Meyerbeer nel 1864.
20.° Canzonetta pastorale per la nascita di Gesù Bambino per tenore o soprano in *fa* terza maggiore con organo 1866.
21.° *Pietà, se irato sei*, quintetto a voci sole, due soprani, contralto, tenore e basso, in *la* bemolle terza maggiore 1866.
22.° *A Venezia*, serenata per voce sola e flauto, idem.
23.° *Dovunque il guardo giro*, melodia in forma di preghiera, per soprano in *mi* bemolle terza maggiore con accompagnamento di quintetto a corda ed armonio obbligato.
24.° *Agnus Dei* per contralto in *fa* terza maggiore per grand' orchestra 1871.
25.° *La Ghirlanda d' Italia*, stornello per soprano o tenore con accompagnamento di pianoforte.
26.° *La nocca de tre colore*, canzone napoletana.
27.° Inno per la nascita di S. A. R. il Principe di Napoli. San Carlo 1869.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *La Figlia del marinaro*, opera seria in tre atti. Teatro Bellini, 1866.—2° *Pater noster*, canone a doppio coro, alla palestrina, scritto pel concorso dell'Istituto musicale di Firenze, e premiato con l'*acces-*

sit. — 3° Albo vocale per camera composto di sei pezzi con accompagnamento di pianoforte, pubblicato dall'editore Cottrau.—4° Altro idem di cinque pezzi con accompagnamento di pianoforte, edito da Ricordi.—5° Altro id. di sei pezzi, edito da Federico Girard. — 6° Melodia per soprano con accompagnamento di pianoforte su versi di Dante, edita da Lucca. —7° Barcarola per voce di tenore con orchestra nell'opera *Cristianella* di diversi autori.— 8° Canzone idem per tenore con orchestra.—9° Raccolta di musica vocale per camera, edita da Clausetti.—10° Melodia per arpa, edita da Ricordi.—11° Melodia originale per pianoforte idem. — 12° Sei piccoli pezzi originali per pianoforte, editi da Girard.—13° Tre melodie originali per violoncello e pianoforte idem. — 14° *Suoni di Morte*, melodia per voce di soprano e violoncello con accompagnamento di pianoforte.

SUPPLEMENTO

ALLE BIOGRAFIE

DEL REAL COLLEGIO

Quali e quanti dubbii sorgano allora che s'imprende a scrivere una storia contemporanea, soltanto può conoscerlo chi siasi trovato nel caso: e pur credo che rarissime volte siasi trovato caso simile al mio, che scrivo questo *Cenno storico*. Sino a che si è parlato degli antichi Conservatorii, si camminava senza difficoltà; ma giunto al punto di dover parlare del Real Collegio, oh come il cammino è divenuto scabroso! Entrato io fin dal novembre 1817 nel detto Collegio di Musica come alunno, e senza mai uscirne, ivi di poi rimasto fin dal maggio del 1826 come Archivista, non debbo trattar dunque semplicemente di contemporanei, ma di compagni di scuola, oppure di persone che durante la loro educazione musicale sono state sempre a me vicino. Il primo dubbio in me sorto riguarda la mia condizione d'autore, se cioè dovendo tessere la storia della Scuola musicale di Napoli, era in obbligo di parlare soltanto di coloro che alla Scuola avean dato lustro maggiore, oppure di quanti allievi avea essa prodotti. Molti sono del primo parere, e forse io con loro; ma nella condizione in cui ho accennato di trovarmi, sfido a dirmi in qual modo allora mi sarei potuto regolare! Ad un sommo maestro compositore, e non voglio pronunziar nomi, si

trovava sempre poco discosto altri che senza tanta rinomanza ha pur prodotto molte opere degne di essere ricordate, quindi altri che a quest'ultimo sta vicino, e così di mano in mano vi si presenta una scala, nella quale ad ogni gradino ove pare doversi fermare, si sente il desiderio di salirne un altro. Da ciò la risoluzione di percorrere interamente la Scuola e parlar di tutti gli allievi che scrissero opere teatrali, e lasciare al lettore il giudizio del posto che a ciascuno compete nell'arte.

Fatto questo proponimento, mi diedi a ricercare direttamente da ognuno le notizie che potevano riguardarlo; e perchè la pubblicazione dell'opera non fosse di troppo ritardata, per coloro ch'ebbero cura di farmi giungere la risposta in tempo, ho collocato la rispettiva biografia al posto che cronologicamente doveva occupare, riserbandomi a porre in ultimo, come qui in seguito vedesi, le biografie per coloro che, o non hanno creduto conveniente il rispondermi, o l'hanno fatto con troppa lentezza, disponendole sempre nell'ordine cronologico per data di nascita.

Era necessario il porre innanzi queste brevi considerazioni, onde far chiaramente vedere che circostanze speciali di fatto e non altro hanno così consigliato.

NICOLA FORNASINI

Nacque in Bari nel 17 agosto del 1803. All'età di dodici anni fu ammesso come alunno nel Real Collegio di San Sebastiano, e dopo qualche mese ottenne per concorso il posto gratuito. Ebbe a maestri Furno, Tritto e Zingarelli. Nel 1822 scrisse un'operetta pel teatrino del Collegio intitolata *Il Marmo*, che piacque, e compose le seguenti musiche chiesastiche, *Messa, Vespero, Te Deum, Litania*. Congedato dal Collegio nel 1826, venne nominato Capomusica nel 1° reggimento Svizzero. Al termine del suo impegno, venne nel 1829 nominato collo stesso grado e più con l'onorifico titolo di Aiutante nel 2° reggimento de'Granatieri della Guardia Reale. In questo stesso anno scrisse pel Teatro Nuovo due opere buffe in due atti: la prima portava il titolo *Oh! quante imposture*, e l'altra *Un Matrimonio per medicina*; e per lo stesso teatro scrisse nel 1831 la farsa *L'Avvocato in angustie* e l'opera in due atti *La Vedova scaltra*. Nel 1835 ebbe invito dalla Società d'Industrie e Belle arti di prendere la direzione della banda sul palcoscenico di S. Carlo, e per questo teatro scrisse nel 1839 l'opera seria intitolata *Roberto di Costanzo*. Nel 1843 venne nominato direttore della banda e fanfarra nel Collegio del Reale Albergo de'Poveri; indi Aiutante alfiere nel reggimento dei Veterani. Con decreto del 1846 venne promosso qual Direttore di tutte le bande e fanfarre del reale esercito, ed in questo medesimo anno ebbe l'incarico di scrivere la musica per tutta la guar-

nigione di Palermo, come dal Consiglio di amministrazione l'aveva avuto di scriverla per tutte le bande che si trovavano al di qua del Faro. Nel 1851 per l'avvenuta morte del maestro Camillo Buonomo occupò il suo posto nelle scuole esterne del Collegio di musica come Ispettore degli strumenti di ottone e legno.

Oltre l'immensa quantità della musica scritta per le bande e fanfarre, ne compose altra svariatissima strumentale: *Sinfonie*, *Concerti* per quasi tutti gli strumenti, *Concertone* per dieci strumenti riuniti, una gran *Marcia funebre*, la musica pel torneo di Caserta nel 1846, quella per i grandi balli rappresentati in San Carlo sotto i titoli *Caterina Cornaro*, *Gli Spagnuoli in Africa*, *Margherita Pusterla*, *L'Eroe Cinese*, ed un' infinità di musiche chiesastiche e per camera. A dir tutto in breve, egli fu operosissimo scrittore, se non originale, non privo però di una certa tal quale facilità, che sarebbe apprezzata di più, se al difetto dell'ispirazione avesse sostituito il buon gusto e l'eleganza. Amava di fare piuttosto presto che bene, quantunque le sue musiche per bande e fanfarre, sentendosi, producessero un certo effetto plateale.

Dal suo carattere fantastico si vedeva che poco aveva potuto il Fornasini attendere a serii e severi studii, e chi ha avuto agio di conoscerlo da vicino, ed inteso qual concetto si fosse egli formato dell'arte musicale, si sarà convinto che egli era una di quelle nature nate solo per giungere al mediocre e non passare oltre. Affetto da grave malattia, cessò di vivere il 24 giugno del 1861, compianto da tutti come valente professore.

I. Composizioni di Nicola Fornasini esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° *Oh quante imposture*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1829.

2.° *Un Matrimonio per medicina*, opera buffa in due atti, idem 1829.
3.° *L'Avvocato in angustie*, farsa idem 1831.
4.° *La Vedova scaltra*, opera buffa in due atti, idem 1834.
5.° *Roberto di Costanzo*, opera seria in due atti. San Carlo 1839.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *Il Marmo*, operetta buffa. Teatro del Collegio, Carnovale 1824.— 2° *Messa* per quattro voci con orchestra.—3° Due *Dixit Dominus* id. idem—4° *Te Deum* id. idem.—5° *Litanie* id. idem—6° Molte sinfonie a grand'orchestra, una delle quali eseguita nel Teatro San Carlo con gran successo. — 7° *Concerti* per quasi tutti gli strumenti, con accompagnamento d'orchestra. — 8° *Concertone* per dieci strumenti.— 9° *Marcia funebre*. — 10° Musica scritta pel gran torneo di Caserta 1846. — 11° *Caterina Cornaro*, gran ballo rappresentato al Real Teatro S. Carlo. — 12° *Gli Spagnuoli in Africa*, gran ballo idem.— 13° *Margherita Pusterla*, gran ballo idem.—14° *L'Eroe Cinese*, gran ballo idem.—15° Sestetto per istrumenti da fiato.—16° Molte Marce, Passi doppii, Polke, Walzer, Mazurke ec. ec.

FRANCESCO STABILE

Ebbe i natali in Potenza nel 1804 d'agiata famiglia, e per inclinazione si decise a studiare la musica. Nel 1818 venne a collocarsi nel Collegio di San Sebastiano come alunno a pagamento; dopo due anni ebbe per concorso il posto gratuito e fu nominato maestrino. Furono suoi maestri Giovanni Salini pel solfeggio e Giuseppe Elia pel cembalo. Da Furno e Zingarelli imparò il partimento, il contropunto e la composizione. Terminati i suoi studii, scrisse una *Messa* ed un *Vespero* per quattro voci con orchestra, che eseguitisi nella chiesa di S. Marcellino, piacquero. Nel Carnevale del 1826 ebbe incarico dal Zingarelli di scrivere pel teatrino del

Collegio in San Sebastiano l' operetta giocosa intitolata *Lo Sposo al lotto,* che riscosse applausi. Abbandonò il Collegio nel 1828 e si stabilì in Napoli, insegnando il canto ed il pianoforte. Nel 1836 ottenne di scrivere un'opera seria in due atti pel Teatro S. Carlo intitolata *Palmira,* alla quale il pubblico fece piuttosto buona accoglienza, accorrendo a sentirla non come il parto di un genio creatore, ma come lavoro coscienzioso d'un giovine che aveva bene studiato e con amore appresa l'arte che voleva professare. Dopo quel tempo per alcune circostanze di famiglia fu obbligato a rimpatriare, ed avvenuta la morte de'suoi genitori, fu assoluta necessità per lui il prendere le redini di casa sua, sicchè a poco a poco, anche senza volerlo di proposito, lasciò di coltivare la musica con l' ardore di prima, e solo l'esercitava dando lezione in quel Collegio di educazione che allora trovavasi in Potenza, o per semplice compiacenza insegnandola in qualche famiglia di suoi amici. Nel 1856, quando mi scrisse che aveva musicato il libretto di un'opera seria e contava recarsi in Napoli onde farla rappresentare sulle scene di San Carlo, fu allora disgraziatamente che venne con veemenza sorpreso da quel malore che da più tempo gli minacciava la vita e finì per ispegnerlo. La sua morte fece profonda impressione, e venne compianto da tutto il paese, che lo amava e stimava molto e come artista e come uomo.

La musica di Francesco Stabile, quantunque di buona fattura, non porta l'impronta del genio. Le sue poche composizioni chiesastiche rimaste in Potenza ai suoi eredi, e la sua stessa *Palmira*, non sono bastevoli per dargli distinto posto nell' arte ; ma se avesse esercitata la professione in Napoli e fosse più lungamente vissuto, forse avrebbe acquistato maggior rinomanza.

I. Composizioni di Francesco Stabile esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Lo Sposo al lotto*, opera semiseria in due atti. Teatrino del Collegio 1826.
2.° *Palmira*, opera seria in due atti. San Carlo 1836.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1. *Messa* per quattro voci con orchestra. — 2. *Vespero* idem. — 3 *Magnificat* idem. — 4. *Tantum ergo* diversi per due e tre voci con orchestra. — 5. *Te Deum* per quattro voci con orchestra.

GIOVANNI MORETTI

Nel volgere dell'anno 1807 nacque in Napoli Giovanni Moretti. All'età di dieci anni venne ammesso nelle scuole esterne del Collegio, ove cominciò a studiare il cembalo con Pietro Casella ed il solfeggio col maestro Birago.

Dopo quattro anni, verso la fine del 1821 o principio del 1822, previo concorso, ottenne il posto gratuito in Collegio. Ebbe a maestri Giuseppe Elia pel suono, e per i partimenti Giovanni Furno. Con Tritto poi e con Zingarelli apprese il contropunto e la composizione, e più tardi ricevè anche delle lezioni dal Raimondi. Studiò con tanto amore queste ultime branche della musica, e ne ottenne tali felici risultati, che quantunque ancora alunno gli si permise di scrivere pel Teatro Nuovo una Cantata intitolata *La Gioja dei sudditi* pel ritorno dalla Spagna in Napoli del re Francesco I, ed in questo medesimo anno pel Teatro della Fenice l'opera semiseria in due atti *Il Premio della Rosa*. Il successo che ne ottenne gli fruttò di scrivere anche per la Fenice una seconda opera intitolata *La Strega*, che altresì ebbe felice

incontro. Invitato dappoi dall'impresario del Teatro Nuovo, ivi diede nel 1830 *Lo Spirito nell'ampolla*, nel 1831 l'opera buffa *L'Eredità di Pulcinella*, nel 1832 l'opera semiseria *La Fidanzata ed il Ciarlatano*, e nel 1833 *I Due Forzati* con poesia di Giaramicca.

Siccome le sopraddette opere ottennero il pubblico favore, così i superiori del Collegio lusingati nel loro amor proprio che un giovinetto imberbe ancora, con la divisa del collegiale, riscotesse in ogni anno novelli plausi dal pubblico napoletano, non gli volevano accordare il permesso di uscita. Finalmente, dopo tante reiterate dimande, ottenne nel 1834 di poter lasciare quelle stanze del Collegio, ove con tanto profitto ed onore aveva trascorso i suoi primi anni giovanili. Appena uscito, scrisse nell'anno medesimo, e sempre pel Teatro Nuovo, l'opera semiseria *Ugo d'Edinturo* sopra parole di Domenico Gilardoni, poi *La Famiglia Indiana* con poesia del Checcherini e *L'Ossesso immaginario* nel 1836. Nel 1838 compose un *terzetto* ed un *duetto* che vennero intromessi nell'opera di autori diversi intitolata *Un Curioso stratagemma*. Nel 1839 scrisse l'opera semiseria in tre atti *Il Feudatario di Margate* con poesia di Marco d'Arienzo, che incontrò molto. Dal 1840 sino al 1842 fu direttore della musica nel Real Teatro del Fondo. Nel 1844 scrisse la commedia in due atti *L'una per l'altra*, e compose un *duetto* che fu intromesso nell'opera di varii autori *Le Nozze frastornate*. Nel 1846 scrisse l'opera seria in tre atti *Adelina*, l'opera buffa in due atti *Policarpio* su parole del d'Arienzo nel 1849, e *L'Arrivo del Nipote* nel 1850. Da questo anno sino al 1861 fu direttore della musica al Teatro Nuovo. Nel 1854 scrisse l'opera buffa in due atti *Il Festino* anche del d'Arienzo, l'altra *Una Gita a Pompei* nel 1856, e l'ultima, che fu pure opera buffa anche in due atti intitolata *Le Due Pasquarelle*, nel 1857. Nel totale poi possiamo dire che, colle diverse gradazioni, le opere sopraddette piacquero tutte, e precipuamente il *Policarpio* che fu eseguito quasi per un intero anno teatrale.

Nel 1870 venne scritturato dall' impresario signor Musella per tutto il tempo della sua gestione teatrale, qual altro maestro direttore del Real Teatro San Carlo.

Giovanni Moretti conta ora 64 anni. Oltre ad essere stato piuttosto felice compositore di opere semiserie e buffe e castigato compositore di opere chiesastiche, esercita con lode anche la professione di maestro insegnante il contropunto ed il canto, ed a preferenza a coloro che vogliono dedicarsi alla carriera teatrale; ed intanto Giovanni Moretti dopo tanta operosità vive una vita mediocre e sempre appoggiandosi a nuovi lavori. Onde un tale stato di cose?... Bastantemente modesto, rinchiuso nella cerchia dei teatri di ordine inferiore in Napoli, contentandosi del poco, cioè di quanto basta a provvedere al presente, senza curarsi dell'indomani, non ha mai procurato di spingersi, di farsi valere, di mostrare tutto il suo ingegno ed il suo merito; e comechè non mai si farà a nulla dimandare, vogliamo sperare che nell'epoca di risorgimento in cui siamo, quantunque non molto favorevole per le belle arti, pure si abbia a cuore che quei maestri di merito che per un mezzo secolo diedero belle pruove del loro ingegno e percorsero una onorata carriera artistica, trovassero poi nella loro vecchiezza un pane onesto, onde finire i loro giorni, se non nell'agiatezza, non però nel bisogno.

I. Composizioni di Giovanni Moretti esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Il Premio della Rosa*, opera semiseria in due atti. Teatro Fenice 1829.
2.° *La Strega*, opera semiseria in due atti, idem 1830.
3.° *Lo Spirito nell' ampolla*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo 1830.
4.° *L'Eredità di Pulcinella*, opera buffa, idem 1831.

5.° *La Fidanzata ed il Ciarlatano*, opera semiseria in due atti, idem 1832.

6.° *Terzetto* di Bonifacio, Anacleto e Ambrogio, e *duetto* di Bonifacio ed Adolfo nell'opera *Un Curioso stratagemma* di varii autori, idem 1838.

7.° *Il Feudatario di Margate*, opera semiseria in tre atti, idem 1839.

8.° *L'una per l' altra*, commedia in due atti, idem 1844.

9.° *Duetto* nell'opera *Le Nozze frastornate da un pazzo*. Teatro Fenice 1844.

10.° *Adelina*, opera seria in tre atti. Teatro Nuovo 1846.

11.° *Policarpio*, opera buffa in due atti, idem 1849.

12.° *L'Arrivo del Nipote*, commedia in tre atti, idem 1850.

13.° *L' Ossesso immaginario*, opera semiseria in due atti, idem 1853.

14.° *Il Festino*, commedia in tre atti, idem 1854,

15.° *Una Gita a Pompei*, idem idem 1856.

16.° *Le Due Pasquarelle*, idem idem 1857.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *La Gioia dei sudditi*, cantata scritta pel felice ritorno del Re Francesco I dalle Spagne, ed eseguita nel Teatro Nuovo l'anno 1829.— 2° *I Due Forzati*, opera semiseria, parole di Giaramicca. Napoli, Teatro la Fenice 1833.—3° *Ugo d'Edinturo*, sopra parole di Domenico Gilardoni. Teatro Nuovo 1834.— 4° *La Famiglia Indiana*, allo stesso teatro, con parole di Checcherini 1835.—5° *Messe di Gloria* per due, tre e quattro voci con orchestra, num. dodici.—6° *Messa funebre* per quattro voci e grand'orchestra.—7° *Credo* per tre e quattro voci con orchestra, num. quattro.—8° *Magnificat*, id. idem, num. quattro.— 9° *Salve Regina*, id. idem, num. cinque.—10° Altra alla palestrina per tenore e basso con coro. — 11° *Litanie* per due, tre e quattro voci con orchestra, num. dieci. — 12° *Lezioni, Lamentazioni* e *Responsorii* pel Mercoldì, Giovedì e Venerdì Santo, con accompagnamento di quartetto a corda. — 13° Sinfonie diverse a piccola ed a grande orchestra, num. quindici.

PAOLO FABRIZJ

Nacque a Spoleto nell' Umbria l' anno 1809, e fin da bambino cominciò a strimpellare sul cembalo qualche motivo accozzato alla buona, come meglio sapeva dettarglielo il suo istinto musicale. Da questo fatto s' indussero i suoi genitori a fargli studiare regolarmente la musica e mandarlo in Napoli. Fu ammesso nel Collegio di S. Sebastiano l'anno 1823, e si dedicò allo studio del controbasso, come mezzo onde poter ottenere un posto gratuito. Passando da Spoleto di ritorno dalla Spagna il Re Francesco I, i suoi genitori implorarono pel loro figlio un posto gratuito in quell' istituto musicale ove trovavasi già quale alunno a pagamento. Ciò venne lóro accordato in considerazione di quanto esposero nella supplica, cioè che il figlio fosse di utilità al Collegio sonando il controbasso sì nei concerti come nelle musiche che eseguivansi dagli alunni nelle chiese di Napoli. Zingarelli che lo guardava di buon occhio, anche perchè a lui raccomandato, gli permise di studiare il partimento, e poi sotto la sua direzione il contropunto e la composizione; ed allorquando ne fu al caso, gli fece comporre della musica chiesastica, che non ricordando quale effetto avesse allora prodotto, non mancava certo di buona fattura perchè scritta sotto la direzione di Zingarelli.

Dopo otto anni di dimora in Collegio, uscitone nel 1831, piuttosto che esercitare l' arte come professore di controbasso, nel che era valentissimo, si decise a preferenza a divenire compositore, come se il far ciò non dovesse essere che un atto della sua semplice volontà, senza neanche aver fatto all'uopo studii severi e coscienziosi, come diceva lo stesso Zingarelli, allorquando intese annunziata una sua opera buffa in due atti, *La Vedova di un vivo,* pel Teatro Partenope, ivi rappresentatasi l' anno 1833, che piacque. Nello stesso

anno scrisse poi pel Teatro Nuovo *La Festa di Carditiello*, che fu trovata piacevole e divertita musichetta; poi l'opera semiseria *Il Blondello* nel 1834, e l'altra pure semiseria del poeta Marco d'Arienzo *Il Conte di Saverna* nel 1835. In appresso, e sempre per lo stesso teatro, scrisse le due opere buffe *L'Inganno non dura* nel 1836, *Il Giorno degli equivoci* nel 1837. L'opera *Il Portator d'acqua*, dello stesso d'Arienzo, considerata forse come la migliore sua produzione teatrale, fu composta nel 1840. Invitato dal Municipio di Spoleto sua patria, colà si recò a comporre nel carnovale del 1844 il melodramma *Cristina di Svezia*, eseguitosi in quel Teatro comunale con gran successo. Quantunque egli scrivesse la musica come cadevagli dalla penna, in omaggio alla verità bisogna pur dire che nell'opera buffa non mancava di una certa facilità di fare, e nei così detti *parlanti* mostrava gusto e produceva piacevoli effetti; ma la strumentazione e lo svolgimento armonico non erano i pregi che più lo distinguevano. Le sue melodie, alcune delle quali anche graziose, in quel primo periodo della sua carriera teatrale contribuirono a rendere le sue opere gradite per quella specie di pubblico eccezionale che affolla sempre i piccoli teatri; ma perchè l'arte faceva loro difetto, caddero a poco a poco, e solo di alcune di esse si ricorda il nome.

Praticava il Fabrizj la casa del cav. Felice Santangelo, fratello del Ministro dell'Interno di quel tempo e soprintendente generale del Reale Albergo de' Poveri. A costui era allora venuta in capo una vaga idea di elevare l'istituto musicale che nell'Albergo si trovava stabilito, a tale altezza da renderlo l'emulo del Real Collegio di S. Pietro a Majella. Occorreva prima d'ogni altra cosa un direttore della scuola musicale, ed eccolo bello e trovato nel maestro della famiglia del soprintendente, e con ministeriale del 15 gennaio 1838 fu nominato Paolo Fabrizj. Ma quella malintesa rivalità, fondata sopra false basi e con iscarsi mezzi, non riuscì ad altro che ad una meschina parodia del vetusto se-

colare Istituto musicale, poggiato sopra fondamenta incrollabili, che sono le gloriose tradizioni di tre secoli ; ed il modesto nuovo Collegio dell'Albergo fu sempre povero nell'arte, come gl' individui che lo compongono. Per la qual cosa ravvedutosene lo stesso Ministro , diede provvedimenti perchè il Collegio del Reclusorio fosse considerato come un'altra scuola esterna del Collegio di S. Pietro a Majella, sicchè potessero gli alunni di quello, che vieppiù si distinguevano per ingegno musicale, venire in questo ammessi, dietro esame, a posto gratuito. Per questa savia determinazione si sono visti degli alunni dell' Albergo dei Poveri ammessi in S. Pietro a Majella , progredir tanto nell' arte da occupare oggi posti distinti.

Uno degli attuali reggitori di questo pio luogo, l'egregio cav. Rocco de Zerbi, che ho l'onore di conoscere personalmente, un giorno si compiacque di manifestarmi alcune sue idee tendenti a migliorare radicalmente l' istituzione musicale di quel luogo, e trovandole giuste e conducenti a buoni risultamenti, lo pregai di attuarle prontamente, il che, secondo io la pensava, sarebbe stato il meglio. Ma contrariato, come immagino che sarà stato, nelle sue buone intenzioni da altri, che forse , tenacissimi negli antichi sistemi, nulla intendono accordare al progresso, sino al giorno che corre nè cambiamento nè miglioramento alcuno è avvenuto in quello che impropriamente chiamasi ancora *un altro Collegio di musica,* che dispiacevolmente prosegue a camminar nel così detto *statu quo,* che uccide molte istituzioni di questo nostro bel paese. Io spero che nell'andamento generale delle cose l'*elemento giovine* presto o tardi prevarrà, ed allora potrà sperarsi qualcosa di meglio per quella istituzione musicale dell'Albergo, sì pel progresso dell' arte come per l'avvenire di quei miseri orfanelli, figli della sventura, che colà riuniti trovansi sotto la tutela delle cure cittadine ed affidati alla cristiana carità.

Per la protezione dello stesso Ministro Santangelo ottenne

il Fabrizj di essere nominato Direttore supplente al maestro Tommaso Consalvo nel 1° Educandato de' Miracoli, dichiarando (sono le parole del decreto) « che non abbia egli altro « diritto che ad ottenere il posto di maestro di musica nello « stesso stabilimento alla prima vacanza che vi sarà. » Poi venne chiamato a maestro di canto nel 2° Educandato di S. Marcellino. Fu egualmente maestro nelle scuole delle donne al Reclusorio, all'istituto di San Francesco di Sales, all'istituto detto de' *Miracolilli*, al Conservatorio della Vita, e direttore della musica dell'Istituto artistico (1). Nel 1839 venne nominato sottodirettore al Reale Ospizio di S. Lorenzo in Aversa, e nel 7 febbrajo 1849 ne divenne direttore proprietario. Nel gennajo 1851 fu gratificato della medaglia d'argento dell'ordine di Francesco I, e poi ebbe il diploma di Accademico della Congregazione di S.ª Cecilia residente in Roma, e nel 3 novembre dello stesso anno venne nominato Socio onorario della Società Borbonica, ramo Belle Arti, in Napoli. Successe a Gennaro Parisi come maestro nella Real Chiesa di S. Chiara ed in quella di S. Maria di Porto Salvo; e veniva sempre adibito come maestro direttore in tutte le grandi solennità che faceva il Municipio di Napoli. Le sue composizioni chiesastiche, come è voce pubblica, sono

(1) Questo stabilimento racchiudeva tutti i ladruncoli e gli accattoncelli o vagabondi, che prima, o incarcerati in Vicaria o girovaghi per la città, non crescevano che ai vizii, al mal fare ed al mal costume. Con sano accorgimento si pensò di racchiuderli in un luogo detto Sant' Agnello a Capo Napoli e di obbligarli ad apprendere un mestiere qualunque, acciò di là uscendo potessero trovare un pane per vivere. Fu un ottimo provvedimento, che noi come tutti dobbiamo applaudire; ma perchè chiamare quel pio luogo, che rinserra forse la parte più eletta dei birboncelli, perchè chiamarlo Istituto Artistico? e fare per di più apprendor loro la musica? forse per ingentilirne i costumi o per dare alla società artisti privilegiati?... Ecco le inesplicabili anomalie di quel tempo. Questa lodevole istituzione esiste tuttavia, e trovasi ora nel già convento detto delle *Cappuccinelle* sotto il novello titolo di *Regia casa di custodia.*

di un numero infinito e di svariato genere ; e quantunque non discendenti nè anche in linea collaterale da quelle del Palestrina o di Benedetto Marcello, pure s'imponevano non solo in tutte le Chiese di Napoli, ma benanche nei paesi circonvicini.

Oh ! il ministro Santangelo!! Era pur bello esserne protetto, chè si diventava grand'uomo ; ma sventuratamente non si passava alla posterità. E così è addivenuto di Paolo Fabrizj, che chiamato in quel tempo in tutti i luoghi e per occupare tutti i posti, in oggi non si ode più a nominare, e di lui sopravvive solo il titolo di essere stato allievo nel Collegio di San Pietro a Majella, e come tale han potuto trovare posto nel nostro Archivio quelle sue opere che si trovano qui sotto notate.

Nel 1868 fu dimesso da direttore della musica dell'Albergo dei Poveri e dalle cento altre cariche che occupava, e cessò di vivere nel giorno 3 marzo 1869.

I. Composizioni di Paolo Fabrizj esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *La Vedova di un vivo*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro Partenope 1833.
2.° *La Festa di Carditiello*, opera buffa idem. Teatro Nuovo 1833.
3.° *Blondello*, opera semiseria, idem idem 1834.
4.° *Il Conte di Saverna*, opera semiseria, idem idem 1835.
5.° *L'Inganno non dura*, opera buffa, idem idem 1836.
6.° *Il Giorno degli equivoci*, opera buffa, idem idem 1837.
7.° *Il Portator d'acqua*, opera buffa, idem idem 1840.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Messe* per tre e quattro voci per grande e piccola orchestra, num. dieci.—2° Idem alla palestrina, num. otto.— 3° Idem di requie,

num. due.— 4° Le quattro benedizioni al tumolo per più voci e grande orchestra.— 5° Servizio completo per monacazione.— 6° Quattro *Credo* per più voci con orchestra, ed altro con piccola orchestra.— 7° *Ecce sacerdos magnus* col *Tantum ergo*. — 8° *Kyrie, Gloria* e *Cum sancto* ec. a pastorale. — 9° *Laudate pueri Domino,* mottetto per tenore e basso con orchestra.—10° Altro per solo basso idem— 11° *Responsorio* per la SS. Vergine del Buon Consiglio.—12° *Inno* per l'Immacolata Concezione.—13° Altro per S. Filomena.—14° Altro per la Beata Francesca.—15° Altro per S. Vincenzo.—16° *Dixit Dominus* per tre e quattro voci, coro ed orchestra, num. dieci. — 17° Altro alla palestrina id.—18° *Salve Regina* per tenore e basso con orchestra.—19° Altra per voce di baritono id.—20° Cinque *Tantum ergo* id. idem. — 21° *Pange lingua* e *Tantum ergo* per tre voci con orchestra. — 22° *Tota pulchra* per più voci con orchestra. — 23° *Ave Maria* per basso con orchestra. — 24° L'*Ora della desolazione* per tre voci con orchestra.—25° *Miserere* per tre voci con accompagnamento di quartetto a corde. — 26° *Stabat Mater* per due voci id.— 27° *Le tre Ore di agonia* di N. S. G. C. per tre voci con più strumenti. — 28° *Te Deum* per più voci con orchestra.—29° Molte sinfonie per grande e piccola orchestra. — 30° Nel settembre del 1850 scrisse per la festa della Vergine del Ponte che si celebra in Lanciano l'oratorio *Abigail*, che ebbe successo.

RAFFAELE GIANNETTI

Figlio di Girolamo, nacque a Spoleto il 16 aprile 1817. Passò i primi anni a studiare la lingua italiana e la latina; e trovandosi dalla natura fornito di una piacevole ed armoniosa vocetta di soprano, veniva sempre chiamato a cantare nelle scuole de'così detti *Ignorantelli,* del pari che in quelle dei *Gesuiti*. Sentendosi vocazione per la musica, incominciò a studiarla col maestro che meglio in allora offriva il paese, Pietro Amici Boccetti, che per lui espressamente componeva piccoli solfeggetti adatti ai suoi limitati mezzi vocali. Avvicinandosi all'età in cui operasi il cambiamento della voce, il maestro gli consigliò di non cantar più ed aspettare che

la natura operasse l'intera sua rivoluzione. I rettori delle scuole sopraddette si opposero, tenendo per fermo che dovesse cantare sempre, onde rendere più accette al pubblico le loro musiche. Il Giannetti ostinatosi a non volerlo fare, anche per secondare le istruzioni ricevute dal suo maestro, venne da quelli severamente punito; ma poichè non fu possibile rimuoverlo dal suo proponimento, fu finalmente lasciato in piena libertà. Collo stesso Boccetti cominciò a studiare il pianoforte ed i primi ordini dei partimenti, e si esercitava anche a sonare l'organo, nel quale studio quando fu bene avanti, ad insinuazione del maestro recavasi nella Cattedrale ad accompagnare Messe e Vesperi. Invitato nelle più cospicue società di Spoleto a cantare e sonare, riscoteva da per tutto unanimi e meritati applausi, e quei buoni signori suoi compatrioti, che sì grande interesse prendevano del suo avvenire, a forza di preghiere e persuasioni indussero il padre ad allogarlo in qualche istituto musicale, ed a preferenza scelsero quello di Napoli. Entratovi nel 1837, ricominciò i suoi studii di pianoforte col maestro Francesco Lanza e di partimenti con Francesco Ruggi. Di poi col Donizetti intraprese a studiare il contropunto, e quando questi allontanavasi da Napoli per far rappresentare in altre città le sue nuove opere, egli col Ruggi esercitavasi nella composiziono e con Gennaro Parisi nello studio dell'armonia sonata. Compose sotto la direzione del Donizetti un *Tantum ergo* per tre voci di tenori e basso in *si* bemolle terza maggiore, una *Messa* per quattro voci con orchestra, ed una Sinfonia che mandò in dono al Municipio del suo paese, il quale per incoraggiarlo a progredire negli studii, ove erasi tanto inoltrato, assunse l'obbligo di mantenerlo in Collegio.

Dopo qualche tempo, avendo sviluppato una bella voce di tenore, fu destinato alla scuola dello Spalletti onde studiare i primi preliminari del canto ed il solfeggio. Morto costui, Cimarosa e Busti furono i suoi maestri di canto, nel quale poi si perfezionò sotto la direzione di Girolamo Crescentini.

Prestandò i suoi servizii, sì qual cantante nelle pubbliche accademie che dava il Collegio, come nelle musiche che si eseguivano nelle diverse Chiese di Napoli, n'ebbe per premio il posto gratuito. Egli scrisse per la sua voce una *Salve Regina* in *si* bemolle terza maggiore con accompagnamento di orchestra, che riuscì di bell'effetto ed è rimasta nel repertorio delle musiche che il Collegio esegue. Ebbe in appresso lezioni anche da Mercadante, ed allora compose altra *Messa* e *Dixit* per quattro voci con orchestra.

Nel 1844 abbandonò il Collegio, ed in breve ebbe grido in Napoli di buon maestro di canto; anche Mercadante se ne avvaleva sempre nelle accademie che dava in sua casa. Ciò però non gl'impediva di continuare i suoi studii di composizione, e nel 1850 scrisse pel Teatro Nuovo la sua prima opera semiseria intitolata *Gilletta* con libretto di Vincenzo Perrino, nel 1852 l'opera semiseria *La Figlia del Pilota* con libretto del d'Arienzo, nel 1855 *La Colomba di Barcellona* con libretto di Marco d'Arienzo e di Raffaele d'Ambra, opere tutte rappresentate con successo al Teatro Nuovo. Per la festa annuale di S. Giacomo della Marca, scrisse una gran *Messa* con *Dixit* per quattro voci, tenori e bassi, con orchestra.

Diligente ed operoso compositore, egli ha scritto altresì molta altra musica chiesastica, ed ha anche pubblicato per le stampe non pochi componimenti per camera. Conosciamo di più che egli tiene in serbo due opere teatrali, per la cui rappresentazione attende una propizia occasione.

I. Composizioni di Raffaele Giannetti esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Gilletta*, opera semiseria in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1852.
2.° *La Figlia del Pilota*, idem idem 1852.
3.° *La Colomba di Barcellona*, melodramma in tre atti. Teatro Nuovo 1855.

4.° Sinfonia a grand'orchestra in *si* bemolle terza maggiore 1839.

5.° *Salve Regina* per voce di tenore, idem 1839.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° Gran *Messa* per quattro voci, tenori e bassi, in *mi* bemolle terza maggiore, eseguita nella Chiesa di S. Maria la Nuova 1866.—2° Altra per quattro voci, soprano, contralto, tenore e basso, in *re* terza maggiore con orchestra. — 3° Altra per tre voci, tenori e basso, in *do* terza minore con orchestra.—4° Altra per quattro voci, tenóri e basso, in *la* bemolle terza maggiore con piccola orchestra. — 5° *Vespero* per tre voci, tenori e basso, in *sol* terza maggiore con orchestra.—6° *Stabat Mater* per quattro voci, soprano, contralto, tenore e basso, con accompagnamento di un flauto, due clarinetti e quartetto di corde.—7° *Tantum ergo* per voce di tenore con orchestra. 8° Altro per tre voci, due tenori e basso, con orchestra.— 9° Altri quattro per diverse voci con accompagnamento di quartetto a corde. 10° *Sinfonia* a grande orchestra in *si* bemolle terza maggiore. — 11° Altra in *mi* bemolle terza maggiore. — 12° Due Album vocali, uno composto di due romanze e di un duettino, e l'altro intitolato *I miei pensieri* composto di quattro romanze, di un duettino e di un terzettino. — 13° *La Demente*, scena romantica per voce di soprano con accompagnamento di pianoforte, dedicata alla Penco.—14° Tema originale con variazioni per voce di mezzo soprano, con accompagnamento di pianoforte, dedicato alla Borghi Mamo.

ACHILLE PISTILLI

Nacque in Montagano, provincia di Campobasso, nel luglio del 1820. Apprese con facilità i principii della musica, e vi mostrò tanta propensione, che i suoi parenti si decisero ad inviarlo in Napoli nel Collegio di San Pietro a Majella, il che avvenne nel 1828. Ben diretto nello studio del pianoforte da Francesco Lanza, fece in breve rapidi progressi ed ottenne per concorso il posto gratuito. Con Francesco Ruggi

intraprese e compì gli studii dei partimenti e del contrappunto, e con Donizetti si perfezionò nella composizione. Zingarelli non gli negava i suoi consigli, per quanto glielo permettessero le infermità che molto lo molestavano in quell'ultimo periodo della sua vita. Nel 1837 scrisse la sua prima *Messa* per quattro voci con orchestra, poi un *Vespero*, un *Tantum ergo*, un *Laudate Dominum* per voce di tenore con coro ed orchestra, ed un *Magnificat*. Venuto Mercadante a direttore del Collegio, non mancò il Pistilli di profittare delle lezioni e dei consigli che piaceasi dargli, e sotto la sua direzione scrisse pel Teatrino del Collegio l'operetta *Il Finto Feudatario* che riscosse meritati applausi.

Uscito dal Collegio nel 1843, dopo tre anni compose pel Real Teatro del Fondo l'opera in due atti *Rodolfo da Brienza* nel 1846 che piacque. Da questo tempo dedicatosi a dar lezione ed a scrivere musica per pianoforte, si esiliò da sè stesso dal teatro. Dopo dieci anni nel 1856 scrisse ancora pel Fondo l'opera semiseria *Matilde d'Ostan*, che pure ebbe buona accoglienza dal pubblico, il quale amava il Pistilli, che incontrava in tutte le società di Napoli, perchè tanto come pianista che come compositore di musica per questo strumento, era molto in voga. Nominato maestro di canto ed accompagnamento a pianoforte nel 1° Educandato sito ai Miracoli, compose nel 1863 un dramma in musica intitolato *La Gondoliera di Venezia*, che fu eseguito da quelle amabili fanciulle con molto plauso.

Le sue composizioni per pianoforte, se più accuratezza vi avesse posto nel comporle, sarebbero state di molto pregio; e quantunque non fossero peregrine affatto le sue idee, non mancavano di una certa spontaneità, tanto che producevano bello effetto. Se la mancanza di severi studii ed il bisogno di mantenere la sua numerosa famiglia non l'avessero obbligato a dare lezioni da mattina a sera, forse sarebbe divenuto eccellente compositore pianista.

Aveva egli un figlio di 13 anni, che molto di se pro-

metteva, poichè in alcune famigliari riunioni si vedeva già accompagnare regolarmente a pianoforte pezzi di musica a lui non noti, purchè gli si concedesse di darvi una scorsa. Il padre a buon dritto n'era superbo, e sempre ripeteva che andando egli ad inoltrarsi negli anni, avrebbe potuto il figlio sostituirlo, onde sostenere la sua non piccola famiglia. Sventura volle che questo giovinetto colpito da rapido e feroce morbo venisse a morte. La ragione del Pistilli cominciò allora ad alienarsi, a poco a poco divenne maniaco, e finì i suoi tristissimi giorni nel manicomio di Aversa nel 29 gennajo 1869.

Oltre le opere sopra accennate e la gran quantità di musica per pianoforte, scrisse la musica chiesastica che qui riportiamo, la quale sebbene non fosse tutta conforme alle liturgie della chiesa, perchè molto sentiva del teatro, era però ricercata e spesso ripetuta.

I. Composizioni di Achille Pistilli esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Il Finto Feudatario*, opera semiseria in due atti. Teatrino del Collegio di Musica, 1840.

2.° *Rodolfo da Brienza*, opera seria in tre atti. Teatro del Fondo 1846.

3.° *Matilde d'Ostan*, dramma in tre atti, idem 1856.

4.° *Messa* per due tenori e due bassi, per grand'orchestra in *do* terza minore, Collegio 1837.

5.° *Dixit* per due tenori e due bassi, idem in *do* terza maggiore.

6.° *Laudate Dominum* per due tenori e due bassi, idem in *re* terza maggiore.

7.° *Magnificat* per due tenori e due bassi, idem in *re* terza maggiore.

8.° *Tantum ergo* per soprano con coro, idem in *la* terza minore.

9.° Altro per quattro voci idem in *fa* terza minore.

10.° *Ave Maria* per mezzo soprano o baritono, con accompagnamento di violini, viole, violoncelli, bassi ed organo o pianoforte.

11.° *Pater Noster* ad una o più voci in chiave di *sol*, con accompagnamento di pianoforte od organo.

12.° Omaggio a Maria SS. Immacolata, *Inno* a gran coro all'unisono con accompagnamento di pianoforte.

13.° *La Pietà*, album di otto pezzi per canto, con accompagnamento di pianoforte: *La Zingara*, *La Piccola Mendica*, *La Gioja*, *La Jeune Novice*, *La Rosa*, *La Canzone del Marinaro*, *Mezza Notte*, *La mia preghiera*.

14.° *La Ghirlanda di Fiori*, album per canto di sei pezzi, con accompagnamento di pianoforte: *L'Inno popolare*, *La Tarantella*, *Il Valzer cantabile*, *Il Tradito*, *La Bénédiction d'un Père*, *Il Brindisi*.

15.° Cavatina del tenore, cavatina del basso, aria del soprano e rondò finale dell'opera *Rodolfo da Brienza*, con accompagnamento di pianoforte.

16.° *Inno* a Vittorio Emmanuele, gran coro per due soprani, tenori e basso, idem.

17.° *A Vittorio Emmanuele e Garibaldi*, gran coro all'unisono idem.

18.° *Garibaldi*, *grido di guerra*, coro all'unisono, idem.

19.° *Dio salvi Italia*, *Dio salvi il Re*, Inno e Marcia d'ordinanza della Guardia Nazionale, idem.

20.° *La Tradita*, romanza per soprano, idem.

21.° *La Rimembranza*, melodia per mezzo soprano, idem.

22.° *Estasi*, stornello, idem.

23.° *Non desiar di più*, fantasia per soprano, idem.

24.° *Alla Laguna*, terzettino per soprano, tenore e basso, idem.

25.° *Il Corno*, frottola per baritono, idem.

26.° *La Bergère*, romanza, idem.

27.° Capriccio sopra le melodie della *Virginia* di Mercadante.

28.° Altro sopra le melodie del *Lorenzino de' Medici* di Pacini.

29.° Altro su *La Vestale* di Mercadante.
30.° Altro sopra l'opera *La Forza del Destino* di Verdi.
31.° Altro sopra *Gli Orazii e Curiazii* di Mercadante.
32.° Altro sopra *I Vespri Siciliani* di Verdi.
33.° Altro brillante sul *Rigoletto* di Verdi.
34.° Altro militare sopra gl'Inni dell'esercito Napoletano.
35.° Altro sulla *Traviata* di Verdi.
36.° Altro sul *Reggente* di Mercadante.
37.° Gran fantasia su *I Vespri Siciliani* di Verdi.
38.° Altra sopra il *Simon Boccanegra* di Verdi.
39.° Altra sulla *Violetta* di Mercadante.
40.° Altra sulla *Merope* di Pacini.
41.° Altra sul *Giuramento* di Mercadante.
42.° Altra caratteristica su *La Pazza del 1848*.
43.° Quattro fantasie per pianoforte a due mani 1. Sul *Roberto il Diavolo*. 2. Sul *Profeta*. 3. Su *Gli Ugonotti*. 4. Su *La Stella del Nord*. Dedicate a Meyerbeer.
44.° Bizzarria sul *Trovatore* di Verdi.
45.° Notturno sopra l'*Elena di Tolosa* di Petrella.
46.° Ricordo sopra l'opera *Jone* del Petrella.
47.° Altro su l'opera *Il Ballo in Maschera* di Verdi.
48.° Stravaganza sulla canzone Napolitana *Chello che tu me dice*.
49.° Scherzo sulla *Morosina* di Petrella.
50.° *Le Primizie del Pianista*, prima serie di 56 sonatine elementari sopra opere diverse.
51.° *La Croce di Savoia*, omaggio musicale per l'anniversario dell'entrata in Napoli del Re d'Italia, diviso in quattro pezzi.
52.° Capricci, fantasie e divertimenti per pianoforte a quattro mani sopra opere diverse, num. 23.
53.° Divertimento sul *Reggente* di Mercadante per pianoforte a sei mani.
54.° Grand'album ballabile di 24 pezzi trascritti brillantemente per flauto solo.

55.° Sette Valzer per pianoforte: *Il Brillante*, *L'Arlecchino*, *Il Fantastico*, *Il Corno*, *Il Pulcinella*, *Il Folletto*, *Valzer caratteristico*.

56.° Tre Quadriglie.

57.° Nove Polke.

58.° Scherzi, notturni, capricci, fantasie e divertimenti sopra opere diverse num. 61.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *La Gondoliera*, dramma rappresentato nell' Educandato dei Miracoli 1865. — 2° Messa per quattro voci e grande orchestra scritta per la Chiesa di San Lorenzo Maggiore. — 3° Altra idem scritta per la Chiesa del Gesù.—4° Altra idem scritta per la Chiesa di S. Francesco di Paola.—5° *Inno* in omaggio a Ferdinando II eseguito da una massa di dilettanti di ambo i sessi avanti la reggia.—6° *Inno* in omaggio al Pontefice Pio IX. — 7° *Miserere* per quattro voci con accompagnamento di quartetto a corde.—8° *Te Deum* per quattro voci con coro ed orchestra dedicato all'Imperatore del Brasile.—9° *Pater Noster* per voce di baritono con cori ed orchestra.—10° *Veni Creator Spiritus* per voce di tenore idem.—11° *Ave Maria* per quattro voci con orchestra.— 12° Quattro *Tantum ergo* ad una, due e tre voci con orchestra. — 13° *Tuba mirum* per voce di baritono con orchestra. — 14° *Salve Regina* per voce di baritono con coro di ragazzi ed orchestra.

PAOLO SAVOJA

Nella Magna Grecia e propriamente nell' antica Locri, amena città sul Jonio situata sopra una cima della catena degli Appennini, che ora chiamasi Gerace, nacque il dì 17 agosto 1820 Paolo Savoja , figlio ad Emmanuele e Maria Antonia Manfroce, sorella a quel Nicola Antonio Manfroce del quale con tanto elogio abbiamo già parlato. Il padre di costui, Domenico, aveva cura d' istillare a'suoi figli Nicola, Natale, Francesco ed alla Maria Antonia la stessa passione per la musica che dominava in lui, valentissimo musicista,

celebre sonator della così chiamata allora *tromba lunga*. La figlia poi alla sua volta prodigò lo stesso insegnamento al nostro Paolo Savoja, con la certezza che il genio della musica fosse quasi ereditario in casa Manfroce, e tanto da poterlo tramandare di padre in figlio, di generazione in generazione, anche nella linea collaterale: ed è perciò che vollero i genitori del piccolo Paolo spingerlo e dedicarlo a coltivar quest'arte bella a preferenza, piuttosto che ad altra professione addirlo. Egli si mostrò sì entusiasta e volonteroso nell'apprenderla, che il meglio che si potè fare, onde assicurare la sua riuscita, fu di condurlo in Napoli per collocarlo nel Collegio di Musica; il che avvenne nel 1839. Il Ministro dell'Interno e Pubblica Istruzione, a cui era stato dall'Intendente di quella provincia caldamente raccomandato, aveagli concesso che venisse ammesso, quando ne fosse alla portata, ad un esame particolare, per essere giudicato degno o pur no del posto gratuito. Affin di prepararlo a subire tale esperimento venne affidato alle solerti e particolari cure dell'alunno maestrino sig. Garofalo, che dopo un anno di continuo tirocinio lo credè idoneo ad esser presentato al direttore Zingarelli, severo anzi che no nell'accordare l'ammissione gratuita, se non rinvenisse disposizione nel giovinetto che alla musica voleva dedicarsi; ma avendolo trovato meritevole, gli accordò il posto che dimandava. Venne messo nella scuola del maestro Ruggi, che in allora insegnava partimenti ed i primi rudimenti del contropunto; di poi passò all'insegnamento di Gaetano Donizetti; e quando questi abbandonò il Collegio, ebbe le sue lezioni di composizione anche dal Mercadante. Sotto Donizetti compose una *Messa* per tre voci con orchestra, due *Sinfonie* in *mi* terza minore, ed un *Tantum ergo* per tre voci con orchestra in *sol* terza maggiore. Sotto Mercadante compose un *Dixit* per quattro voci in *mi* bemolle terza maggiore con grand'orchestra, una Melodia per corno da caccia con orchestra, ed altre due *Sinfonie*, una in *re* terza maggiore e l'altra in *do* terza minore, con un terzettino nell'andante per corno, oboè ed arpa.

Uscito dal Collegio nel 1842, venne proposto nella qualità di capomusica al 3° reggimento Svizzero, e vi rimase sino a che questo reggimento non venne sciolto nel 1858. Dappoi con lo stesso posto, grado ed onori venne nominato in un reggimento della Guardia Reale, ove restò per undici mesi, e proprio sino al tempo che per i mutamenti avvenuti fu l'esercito napoletano disciolto. Nominatasi una Commissione esaminatrice con Mercadante a capo (1859) per iscegliere i capimusica delle bande militari, egli ne fu nominato uno degli esaminatori.

Nel 1856 invitato scrisse pel Teatro Nuovo un'opera giocosa in tre atti intitolata *Un Maestro ed un Poeta*, sopra parole di Gaetano Miccio, e venne ricevuta dal pubblico con segni non equivoci di gradimento. Con tali antecedenti, in vece d'incoraggiarsi ad intraprendere opere grandiose (e ne aveva ben la stoffa), perchè modesto e di carattere timido, dubitando della sua riuscita nella palestra teatrale, o temendo che potesse far torto alla gran figura del zio, si decise di dedicarsi alla carriera, meschina se vuolsi, di maestro insegnante, ed in tale categoria si acquistò anche rinomanza. Nella gran solennità della festa di San Giacomo della Marca, che annualmente si celebra il giorno 28 novembre nella Chiesa di S. Maria la Nuova, a divozione de'professori di Napoli, sì cantanti come strumentisti, che tutti per divozione graziosamente accorrono a prestar l'opera loro, scrisse il Savoja, avendone il privilegio come fratello della Congregazione degli Artisti Musicisti, una gran *Messa* per quattro voci con orchestra ed un *Dixit Dominus* per tre voci di tenori e basso con coro ed orchestra, che riscossero plausi da tutta la classe degli artisti. Scrisse più tardi poi altra *Messa* e *Dixit* a piccola orchestra. Nel 1861 venne nominato capomusica direttore della banda della Settima Legione della Guardia Nazionale, ed alla riforma che subirono le bande di detta Guardia nel 1869, egli passò con lo stesso grado, soldo ed onori alla Quarta Legione. Nel 1868 venne nomi-

nato direttore della banda sul palcoscenico di San Carlo, posto che attualmente occupa con generale soddisfazione. In questo medesimo anno, invitato, scrisse pel piccolo Teatro Goldoni, nell'opera di diversi maestri intitolata *Cristianella*, l'*Introduzione* che venne clamorosamente applaudita.

Tutte le volte che Mercadante voleva che un suo pezzo di musica venisse ridotto per banda o fanfarra, era al Savoja che dava tale difficile incumbenza; e l'ultimo che trascrisse fu la *Sinfonia-marcia* composta e dettata dall' illustre cieco nella fausta ricorrenza della nascita del Principe di Napoli, che fu splendidamente eseguita da tutte le bande delle dodici Legioni della Guardia Nazionale nella gran Piazza del Plebiscito, alla presenza della reale famiglia.

I. Composizioni di Paolo Savoja esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Un Maestro di Musica ed un Poeta*, opera semiseria in tre atti. Teatro Nuovo 1857.
2.° *Messa* per tre voci e grand'orchestra in *fa* terza minore 1840.
3.° *Dixit* per quattro voci idem in *mi* bemolle terza maggiore 1841.
4.° *Tantum ergo* per tre voci e grand' orchestra in *sol* terza maggiore 1841.
5.° Sinfonia per grande orchestra in *mi* terza minore 1839.
6.° Altra idem in *re* terza maggiore 1840.
7.° Altra idem in *do* terza minore con un terzettino nell'andante per corno, oboè ed arpa.
8.° Melodia per corno con accompagnamento d'orchestra 1864.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° Gran Messa per tre voci, tenori e basso, orchestrata per banda militare.— 2° *Tantum ergo* per voce di basso in *fa* terza maggiore, con assolo di corno inglese orchestrato idem.— 3° Altro per voce di

basso con coro idem. — 4° *Stabat Mater* per due voci, tenore e basso, con piccola orchestra.—5° Altro per tre voci idem.—6° *Inno* in onore di S. Luigi (coro) orchestrato per banda.—7° *Libera* per voce di basso con coro ed assolo di corno inglese orchestrato per banda. 8° *Il Re Galantuomo*, gran walzer eseguito da tutte le bande della Guardia Nazionale in occasione dell'entrata in Napoli di Sua Maestà Vittorio Emmanuele. — 9° Altri nove walzer per banda. — 10° *Il 14 maggio*, quadriglia, eseguita nel Teatro San Carlo in occasione del pranzo dato dagli uffiziali della Guardia Nazionale a quelli dell'esercito.—11° Altre due quadriglie per banda —12° Dieci Mazurke per banda.—13° Quattro Marce funebri.—14° Dieci Marce militari.—15° Dieci Polke. Tutto strumentato per banda.

GIOVANNI ZOBOLI

Nacque in Napoli nel 22 luglio 1821. Suo padre, egregio sonatore di fagotto, maestro nel Collegio di musica e nell'Albergo de' Poveri, primo professore nel Real Teatro di S. Carlo e nella Real Cappella, desideroso di dedicarlo alla stessa professione, gl'insegnò i primi elementi di musica ed a sonare il fagotto. Ammesso alle scuole esterne del Collegio, ottenne nel 1839, previo esame, un posto gratuito nel Convitto, classe di fagotto. Ivi studiò il solfeggio con Paolo Cimarosa, il partimento con Gennaro Parisi ed il contropunto con Francesco Ruggi. Le sue prime composizioni furono una *Messa* per tre voci con orchestra, un *Tantum ergo* per voce di basso idem, ed una *Sinfonia* in *re* terza maggiore. Si congedò dal Collegio nel 1843, e come il padre era nativo di Bologna, ottenne che il figlio desse un saggio del suo talento musicale scrivendo per la casina di quella città nel 1844 una gran Sinfonia ed un Coro che piacquero. Dopo venne dall'egregio tenore signor Donzelli impegnato a comporre per la festa che il 24 giugno si solennizzava nel villaggio presso Bologna, S. Giovanni in Persiceto, una gran *Messa* ed un *Credo* per quattro voci con orchestra, trovate

composizioni di buon gusto, che vennero acclamate, ed il *Credo* meritò anche l'approvazione di Rossini, che scrisse al proposito una lettera di congratulazione a Mercadante per le belle speranze che dava l'allievo del suo Collegio nella composizione.

Nel febbrajo del 1850 fu nominato il Zoboli maestro di contropunto e composizione nel Reale Albergo dei Poveri. Scrisse pel Teatro Nuovo di Napoli nel 1856 l'opera buffa in due atti *Il Figlio di Papà*, e nel 1857 per lo stesso teatro le altre due opere buffe *La Villeggiatura* e *Cesare e Cleopatra* che piacquero. Col nuovo ordinamento che subì l'Istituto musicale dell'Albergo, venne nel 1860 nominato sottodirettore delle scuole e maestro dell'Ospizio della Maddalena ai Cristallini. Scrisse tre opere pel teatro accademico dell'Albergo, eseguite dagli alunni di ambo i sessi: la prima nel 1861 intitolata *Un evento inaspettato*, la seconda *Il Bacio* nel 1864 e la terza *Adina* nel 1866; ed in questo medesimo anno fu nominato maestro nelle scuole delle donne in detto Albergo, ove nella ricorrenza dell'onomastico della superiora Suor Vittoria Mantello, scrisse in diversi anni due Cantate, la prima per voce di soprano con cori di donne, e la seconda composta di un gran coro e terzetto per due soprani e contralto, e tutte due con accompagnamento di pianoforte e quartetto di corda. Per i cambiamenti od i voluti immegliamenti avvenuti nell'andamento generale della musica nel Reale Albergo dei Poveri e nelle case da questo dipendenti, venne congedato il maestro Zoboli col diritto di poter liquidare la sua pensione di ritiro, che non ebbe mai perchè non contava gli anni di servizio voluti dalla legge.

Da quel tempo sino ad ora trovasi scritturato in Ariano come maestro insegnante e direttore della banda di quel Municipio, che si unisce al paese per acclamarlo in tutti i rincontri e come maestro compositore e direttore insieme di musica chiesastica, che, oltre di quella sopra menzionata, riporteremo qui sotto, e che non trovasi in questo Archivio.

I. Composizioni di Giovanni Zoboli esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Il Figlio di Papà*, melodramma lirico. Napoli, Teatro Nuovo 1856.
2.° *La Villeggiatura*, commedia in tre atti, idem 1857.
3.° *Cesare e Cleopatra*, scherzo comico, idem 1858.
4.° Cavatina e terzetto nell'opera *Il Tigre del Ceylan*. Napoli, Teatro Fenice 1859.
5.° Cavatina nell'opera *La Locanda di Neustadt*.
6.° Sinfonia a grande orchestra in *re* terza maggiore.

II. Altre mentovate nelle diverse biografie.

1° *Un evento inaspettato*, opera buffa, teatro dell'Albergo de' Poveri 1861.—2° *Il Bacio*, opera idem, 1864.—3° *Adina*, opera idem, 1866.—4° *Amelia*, opera semiseria in tre atti, sopra parole di Gaetano Miccio.—5° *Salvator Rosa*, idem idem, parole di Sesto Giannini.—6° *I Tre Nipoti*, opera buffa in tre atti, parole di Spadetta.—7° Cinque *Messe* a due, a tre ed a quattro voci, con orchestra. — 8° Due Messe per voci di soprano e contralto con orchestra.—9° *Vespero* per tre voci e piccola orchestra.—10° Idem per quattro voci con orchestra.—11° Due *Credo* con orchestra —12° Due *Magnificat* con orchestra.—13° Due *Tantum ergo* per voci bianche con orchestra. — 14° Idem per voci di tenore con orchestra. — 15° Idem per voci di basso con orchestra.—16° *Tota pulchra* per voce di soprano con coro di donne ed accompagnamento di quartetto.—17° Concerto di flauto con orchestra. — 18° Idem di clarinetto con orchestra. — 19° Idem di corno da caccia con orchestra.—20° Idem di tromba con orchestra. Tutti scritti per i saggi musicali che annualmente si davano nell'Albergo dei Poveri. — 21° Capriccio sinfonico. — 22° Due sinfonie a grande orchestra.

RIASSUNTO

PEL COLLEGIO REALE DI MUSICA

NEGLI EDIFIZII

DI SAN SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

Note al quadro precedente.

(1) Quest'operetta buffa in due atti fu rappresentata nel teatrino del Collegio in San Sebastiano dagli alunni dello stesso, ed incontrò il pubblico favore.

(2) Quest'opera semiseria in due atti fu rappresentata anche nel teatrino del Collegio come sopra, ed ebbe successo di fanatismo.

(3) Quest'operetta buffa in due atti fu rappresentata come sopra.

(4) Quest'operetta buffa in due atti fu rappresentata nel teatrino del Collegio in San Pietro a Majella dagli alunni dello stesso.

(5) Quest'opera buffa in due atti fu rappresentata come sopra, ed ottenne meritati applausi.

(6) Questo *Stabat* fu scritto in Dresda e dedicato dall'autore alla memoria dei suoi maestri Zingarelli e Crescentini.

(7) Questa *Messa*, scritta per la monacazione della signora Raffaelà Amatucci, venne eseguita nella chiesa così detta dello Splendore.

(8) Questa *Cantata*, scritta pel ritorno dalla Spagna in Napoli del Re Francesco I, venne eseguita nel Teatro Nuovo.

(9) Questa *Messa* venne eseguita nella Chiesa di San Pietro a Majella nel sabato della Settimana Maggiore.

(10) Questa *Sinfonia* venne eseguita con successo nelle accademie che si davano nel Collegio.

(11) Quest' opera in due atti venne eseguita per la prima volta nel Teatro Partenope, e piacque.

(12) Quest'opera venne con gran successo rappresentata al piccolo Teatro della Fenice in Napoli.

(13) Quest'opera in due atti ebbe incontro di fanatismo nel Teatro della Fenice, ove venne per la prima volta rappresentata.

(14) Questa *Messa*, che incontrò la generale approvazione, venne per la prima volta eseguita nella Chiesa del Collegio dagli alunni dello stesso.

(15) Questo *Tantum ergo* venne dall' autore mandato in dono al municipio del suo paese (Spoleto).

(16) Quest' opera in due atti rappresentata al Teatro del Fondo ebbe plausi d' incoraggiamento.

(17) Questa *Preghiera* ed *Inno funebre* vennero eseguiti nella congiuntura che il Collegio diede un' accademia per onorar la memoria del Conte di Gallemberg.

(18) Questa *Messa* venne eseguita nella Chiesa del Collegio.

(19) Questa *Sinfonia* venne eseguita in una delle accademie che annualmente si davano nel teatrino del Collegio.

(20) Questa *Messa* venne eseguita dagli alunni del Collegio nella Chiesa di San Pietro a Majella.

(21) Questa *Sinfonia* fu eseguita nelle accademie del Collegio, come è detto sopra.

(22) Quest' *Inno patriotico* fu eseguito sopra un carro che percorreva la via che dalla reggia va sino all'Albergo dei poveri.

(23) Questa *Cantata* venne eseguita nel teatrino del Collegio dagli alunni dello stesso.

(24) Questa *Messa*, che piacque, dopo molti anni si esegue ancora con successo nelle musiche ove il Collegio è chiamato.

(25) Quest'opera in due atti rappresentata al Teatro Nazionale di Torino ebbe buon successo.

(26) Il *terzetto* finale di quest'opera, scritta da cinque alunni del Collegio, come è detto altrove, ebbe gran successo.

(27) Questo *Tantum ergo* venne eseguito nella Chiesa del Carmine dagli alunni del Collegio.

(28) Questa *Salve Regina* venne eseguita nella Chiesa del Collegio dagli alunni dello stesso.

(29) Questo *coro* e *preghiera* faceva parte del terzo atto dell'operetta *Il Traviato*, come sopra.

MAESTRI COMPOSITORI

ALLIEVI

DELLA SCUOLA DEI CONSERVATORII DI NAPOLI

DOMENICO SCARLATTI.

Domenico Scarlatti, figlio del celebre Alessandro, nacque in Napoli nel 1685. Quantunque non allievo de' Conservatorii di quel tempo, lo fu però di suo padre, da cui non solo appreso a sonare il gravicembalo, ma benanche il contrappunto e la composizione. Quando fu bene addentro in tali studii, onde fargli conoscere le finezze ed il magistero della Scuola Romana, pensò bene il padre di dirigerlo e raccomandarlo al suo amico, il dotto maestro Gaspari, col quale il nostro Domenico compì in Roma l'intera sua educazione musicale. Ivi si perfezionò puranche nell'arte di sonare il gravicembalo sotto Bernardo Pasquini, allora valentissimo in questa partita, e colle felici disposizioni che natura dato gli avea e coll'indefessa applicazione, si svelò presto un eccellente strumentista. Col volger del tempo poi l'Italia non solo, ma l'Europa intera lo salutò il primo gravicembalista che brillasse nella prima metà del XVIII secolo.

S' ignora all' intutto come, dove e quando avesse cominciato Domenico Scarlatti la sua carriera teatrale. Solo trovasi nella Biblioteca musicale di questo Collegio lo spartito dell' opera intitolata *Irene*, musicata dal maestro Pollaroli di Brescia nell' anno 1695 pel teatro San Giovanni Crisostomo in Venezia, e poi rappresentata in Napoli al teatro S. Bartolomeo nel 1704, e nel libretto qui allora stampato

per il Perrino e il Mutio, prima dell'*argomento storico* trovasi scritto quanto appresso:

« Amico lettore,

« Questo dramma dovendosi rappresentare in questo tea-
« tro di Napoli, per ridurlo in sì breve tempo a luce, ha
« ricevuto qualche alterazione dalla sua prima forma, onde
« ciò compatirai con animo cortese e ne gradirai l'offerta.
« Sappi intanto che per non defraudare alla lode che de-
« gnamente è dovuta al sig. Giovanbattista Pollaroli (pri-
« mo compositore della musica), si segneranno le arie del
« medesimo col segno §§. Tutte le altre sono del sig. Do-
« menico Scarlatti.»

In quest'opera, come in quasi tutte quelle del tempo composte di sole arie, si rinvengono due duetti nel 2° atto, il primo del Pollaroli colle parole *Su contro i furori*, e l'altro dello Scarlatti *Io t' amo ben mio*. Le arie dell'intero spartito sono in totale 55 per le voci di soprano, di contralto e di tenore; alcune con accompagnamento del solo basso, altre con violino e basso, altre con violoncello e basso, altre con violoncello e liuto, altre con due violini e basso, e finalmente altre con due violini, viola e basso. Il numero di quelle dello Scarlatti è di 33, cioè 9 nel primo atto, 16 nel secondo oltre il duetto col quale termina, ed 8 nel terzo atto.

All'età di 26 anni trovavasi Domenico Scarlatti in Venezia, ove s'incontrò con Haendel nel 1709, e rimase talmente incantato dello straordinario ingegno di quel musicista, delle sue improvvisazioni e del buon gusto con che le armonizzava, che per prolungarsi il piacere di sentirlo e di ammirarlo nella sua sorprendente esecuzione, volle seguirlo in Roma ove Haendel si recava. In quel tempo appunto compose delle Cantate di tanto merito e valore, che si credè possibile poterle paragonare a quelle del padre suo.

Da quanto rilevasi poi dal libro del sig. Farrenc intitolato *Il Tesoro dei Pianisti* Domenico Scarlatti compose in Ro-

ma nel 1710 pel teatro particolare della vedova del Re di Polonia, Maria Casimira, un dramma pastorale intitolato *La Silvia*, ed il libretto di quest'opera trovasi nella biblioteca del Conservatorio di Parigi. Inoltre scrisse anche per ordine della stessa regina nel 1711 *L'Orlando*, ovvero *La Gelosa pazzia*, e *Tolomeo ed Alessandro*, ovvero *La Corona disprezzata*. Compose parimenti delle musiche chiesastiche, e il Fétis nell'anno 1847 mi fece osservare in Bruxelles una *Messa* per quattro voci e basso continuo per organo, che porta il suo nome, e che ha la data di Roma 1712, ed una *Salve Regina* del migliore stile religioso per voce sola di soprano, con accompagnamento di due violini, viola e basso, pezzo di grande espressione e maestrevolmente elaborato. In questo medesimo anno per lo stesso teatro della vedova regina scrisse l'opera seria *Tetide in Sciro*, e nel 1713 *Ifigenia in Aulide* ed *Ifigenia in Tauride*. Nel 1714 scrisse l'opera *Amor d'un'ombra e gelosia d'un'aura*, e l'altra intitolata *Il Narciso*. In riguardo poi del *Telemaco*, di cui parla il Farrenc, e che fu rappresentato in Roma nel 1718, questo spartito fu scritto da Alessandro Scarlatti, come trovasi notato a pag. 214, e non dal suo figliuolo Domenico, che altro non compose in quel tempo se non alcune arie che introdusse, come si praticava allora, nell'opera *Berenice* di Nicolò Porpora.

Nel 1° gennajo del 1715 egli successe a Tommaso Baj nella qualità di Maestro di cappella di San Pietro in Vaticano, e nel corso di quell'anno scrisse l'*Amleto* pel Teatro Capranica. Nell'agosto poi del 1719 abbandonò il posto di maestro in San Pietro, perchè preferì meglio di recarsi in Londra invitato per comporre un'opera e per tenere il gravicembalo al Teatro Italiano. Invece poi di scriverne una nuova, preferì di far rappresentare il 30 maggio 1720 il suo *Narciso*, che si è detto essere stato dato in Roma nel 1714. Poco stabile nelle sue risoluzioni, decise di cambiare la residenza di Londra con quella di Lisbona, e colà recatosi nel

1721, si fece ammirare come compositore e come gravicembalista, ed il Re di Portogallo Giovanni V, incantato del suo ingegno, lo prese a ben volere, tanto che gli offrì a vistose condizioni di entrare al suo servizio, onore che di buon grado egli accettò. Il suo soggiorno in quella capitale, che fu splendidissimo, anche pel modo lusinghiero come era stimato e trattato da quella corte, si sarebbe molto più prolungato, se il desiderio, o per dir meglio, il bisogno che sentiva di rivedere il suo vecchio padre, non l'avesse deciso a recarsi in Napoli, e probabilmente ciò avvenne verso i primi mesi del 1725, anno nel quale, come sopra è detto, cessò di vivere Alessandro Scarlatti. Qui conobbe Adolfo Hasse, ch'ebbe tanta stima ed ammirazione per la grande abilità che Domenico Scarlatti mostrava in sonare il gravicembalo e comporre musica per questo strumento, musica piena di grazia, com'egli diceva, e di eleganza, che da per tutto veniva ricercata, applaudita ed ammirata; tanto che dopo cinquanta anni da quell'epoca ne parlava ancora con entusiasmo. Quanz, che lo vide in Roma nell'anno stesso, non fu meno impressionato della sua musica per gravicembalo, che egli diceva di merito eminente, non che della sua sorprendente esecuzione. Sino al 1729 si trattenne in Italia; ma non avendo nel giro di questi quattro anni trovato in tutta la penisola un'esistenza proporzionata al suo gran merito, accettò nel volger di quell'anno l'offerta generosa che gli venne fatta in nome del Re di Spagna Filippo V, per dar lezione di gravicembalo alla Principessa delle Asturie Maddalena Teresa, che pure era stata sua allieva in Lisbona come Principessa di Portogallo. Arrivato in Madrid, fu benissimo ricevuto da quella corte, bene apprezzato e grandemente compensato. Nell'anno 1746, divenuto, per la morte del padre, Re di Spagna il Principe dell'Asturie sotto il nome di Ferdinando VI, questo sovrano continuò a tenerlo al suo servizio come maestro di musica della Regina e per sonare tutte le sere nei suoi reali appartamenti.

Dopo 25 anni di dimora in quella capitale, pieno di onorificenze e colmo di ricchi donativi e favori dalla sua reale allieva, stimato da tutti, e largamente e generosamente rimunerato dal sovrano, che lo fece ancora Cavaliere del reale ordine di S. Giacomo di Compostella, detto anche della Spada, perchè molto inoltrato negli anni e soffrendo gl'inevitabili acciacchi della vecchiezza, supplicò il Re di permettergli di abbandonare l'onorevole servizio per poter ripatriare. La dimanda venne per ben due volte rifiutata; ma insistendo anche la terza, per validi motivi di salute, gli venne accordato il ritiro con vistosissima annua pensione, che godè sino all'ultimo dei giorni suoi.

Secondo un articolo della *Gazzetta Musicale* di Napoli (15 settembre 1838), Domenico Scarlatti qui ritornato nell'anno 1754, morì dopo tre anni, nel 1757, in età di anni 74.

Egli fu il gravicembalista per eccellenza del suo tempo: colui che avesse fatto più uso d'incrociare le mani nell'eseguire i passaggi rapidi, di gran velocità; e da un tale artifizio, che certamente non era senza difficoltà, ricavava dei bellissimi e sorprendenti effetti. A causa poi della sua pinguedine, che avanzava in ragion della sua età, negli ultimi anni suoi non potendolo far più, fu per ciò che scrisse le sue ultime composizioni meno difficili che le prime, che dedicate aveva alla Principessa delle Asturie, e che furono pubblicate per le stampe a Venezia, Parigi, Londra, Amsterdam e Norimberga.

Sul merito delle sue composizioni crediamo non poter fare di meglio che riportare il giudizio che ne dà il Fétis nei seguenti termini:

« Une prodigieuse variété dans la nature des idées, une « grâce charmante dans les mélodies, et un gran mérite de « facture, sont les qualités distinctives des compositions de « cet artiste. Le mouvement rapide dans lequel la plupart « de ses pièces doivent être jouées, les rend difficiles, et « nos pianistes le plus habiles y pourraient encore trouver « des sujets d'étude. »

Il padre Sacchi ci dice che questo celebre artista aveva la disgraziata passione del giuoco, e che dopo aver dissipato quanto aveva guadagnato col suo ingegno e colla munificenza de'sovrani di Portogallo e di Spagna, tutto perdè al giuoco, e lasciò, morendo, la sua famiglia non solo nel bisogno, ma quasi nello squallore della miseria, sì che spesso fu generosamente soccorsa dal gran cantore Farinelli suo antico amico e costante ammiratore.

I. Composizioni di Domenico Scarlatti esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° Arie n.° 33 dell' *Irene*, opera seria in tre atti. Napoli, Teatro S. Bartolomeo 1704.
2.° Arie n.° 34 dell' opera seria *Ottavia restituita al trono*.
3.° Arie n.° 34 dell'opera seria *Giustino*.
4.° Arie diverse n.° 10, sei per voce di soprano, due per contralto, e due per soprani e contralti, 1712.
5.° Num. 30 sonate per gravicembalo, parte 1ª.
6.° Idem 30, idem idem, parte 2ª. Tra queste ve ne sono sei così chiamate: 1. *Sonata* in *la* minore, 2. *Capriccio* in *la* maggiore, 3. *Studio* in *sol* maggiore, 4. *Studio* in *fa* maggiore, 5. *Sonata* in *la* maggiore, 6. *Tempo di balletto*, le quali si trovano nella raccolta intitolata *L'Arte antica e moderna*, edita da Ricordi in Milano.
7.° Sei sonate per gravicembalo non istampate.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° Cantate diverse, Roma 1709. — 2° *Silvia*, dramma pastorale, Roma 1710.—3° *Orlando*, ovvero *La Gelosa pazzia*, Roma 1711.— 4° *Tolomeo ed Alessandro*, ovvero *La Corona disprezzata*, Roma idem.—5° *Tetide in Sciro*.—6° *Ifigenia in Aulide* —7° *Ifigenia in Tauride*, Roma 1713.— 8° *Amor d'un'ombra e gelosia d'un'aura*.— 9° *Narciso*, Roma 1714. — 10° *L'Amleto*, Roma Teatro Capranica

1715.—11° *Messa* per quattro voci e basso continuo per organo, Roma 1712.—12° *Salve Regina* per voce sola di soprano, con accompagnamento di due violini, viola e basso.

GIACOMO CORDELLA

Nacque in Napoli il 25 luglio 1786 (1). Apprese il partimento ed il contropunto da Fedele Fenaroli, e studiò poi la

(1) In persona del padre di Giacomo Cordella accadde nel secolo passato un fatto che tenne occupata la nostra città per molto tempo e che menò rumore anche all' estero. Il maestro Girolamo Cordella era organista dell'Arciconfraternita di S. Anna di Palazzo, e nel 1783 il priore di essa, avvocato Leonardo Garofalo, propose che i fratelli cantassero le Lamentazioni nel coro con musica figurata, che il Cordella ne componesse la musica, che tre confratelli avessero pagata la composizione di tre sole Lamentazioni e l' assistenza per impararle a cantare, che le altre spese fossero a carico dell' arciconfraternita. Il Garofalo, pregato, fu uno dei cantori, e il Cordella s' ebbe duc. 30,50 per le sue fatiche dell' intera settimana santa dalla congregazione, duc. 12 da due dei cantori, duc. 8 dal Garofalo. Nell' anno 1784 si replicò la stessa musica, e la congregazione pagò tutte le spese. Il Cordella, licenziato nell' anno stesso dall' ufficio di organista mentre era ancor priore il Garofalo, volle per vendicarsene citarlo in giudizio per essere compensato dell' opera che a lui personalmente aveva prestata per porlo in istato di cantare. La Gran Corte della Vicaria, senza occuparsi del merito della domanda e valutare il compenso reclamato, a relazione del consigliere Luigi de' Medici, che poi fu il celebre ministro, sentenziò essere prescritta l'azione, perocchè le fatiche del Cordella eransi fatte in marzo del 1783 e la tassa fu domandata in agosto 1784: applicava così una decisione delle Quattro Ruote che diceva prescriversi l' azione de' fabbri e degli artefici (*fabros omnes atque artifices*) per ripetere la loro mercede in un anno, e quella dei domestici e degli altri *qui operas suas locant* in due mesi. Il Cordella fece ricorso al Sacro Consiglio avverso a questa sentenza, e tutto Napoli fu pieno della quistione se i maestri di musica fossero da comprendersi fra gli artigiani e fra i locatori d'opera. I dotti e gli uomini faceti, di cui allora abbondava la città nostra, vi prese-

composizione sotto la direzione di Giovanni Paisiello, che per lui aveva non semplice benevolenza, ma decisa predilezione. Se non si può annoverare il Cordella tra i grandi maestri della prima metà del volgente secolo, pure nella categoria di second'ordine non era sicuramente l'ultimo. Se non aveva il dono di creare e far cose nuove ed originali, non però era sprovvisto, nel genere semiserio e buffo, di spontaneità, di una certa forza comica, congiunte ad una facile melodia, pregi che rendevano la sua musica dilettevole e bastante nello stesso tempo a procurargli un nome onorevole nella sua patria. Molto giovine ancora (nel 1804) scrisse in Napoli una Cantata religiosa intitolata *La Vittoria dell'Arca contro Gerico.* Paisiello invitato a scrivere pel teatro S. Mosè di Venezia, non potendo recarsi colà perchè legato da altri impegni, propose il Cordella, che scrisse nell'anno sopraddetto la farsa intitolata *Il Ciarlatano*, ch' ebbe brillante successo non solo in quella città, ma in Milano, Torino, Padova e Napoli, e riprodotta al 1820 nella stessa Venezia sotto altro titolo, *I finti Savojardi*, ottenne parimente favorevole incontro. Ritornato in Napoli ed incoraggiato dal primo successo, continuò più alacremente i suoi studii sotto Paisiello, e nel 1811 scrisse pel teatro S. Carlo l'opera seria in due atti *Annibale in Capua*, che ebbe poco o niun successo. Scrisse dipoi le seguenti opere. Pel Teatro Nuovo (1813) la farsa *L'Isola incantata.* Nello stesso anno pel

ro parte; e giunse a tal punto la cosa, che il re con real carta del 9 marzo 1785 ordinò « che il Sacro Consiglio, nel tempo di trattare « una tal pendenza nel grado del prodotto gravame, tenga presente « la decisione delle Quattro Ruote del Consiglio, ed ove incontri « difficoltà di confermare il decreto della Gran Corte, riferisca ed « attenda il reale oracolo. » Le scritture che in questa occasione pubblicarono Saverio Mattei, Luigi Serio, Felice Parrilli, Ferdinando Galiani, Michelangelo Grisolia e parecchi anonimi, ebbero molte ristampe nel corso di pochi mesi, ed ancora sono ricercate dagli amatori delle patrie memorie.

Teatro dei Fiorentini l'opera in due atti *Una Follia*, ch'ebbe gran successo ed è considerata come la migliore delle sue produzioni teatrali. Al Real Teatro del Fondo (1814) scrisse la farsa *L'Avaro* che pur piacque. Al Teatro dei Fiorentini (1815) la farsa *L'Azzardo fortunato;* e *Lo Scaltro Millantatore*, opera buffa in due atti, al Teatro Nuovo (1818). Allo stesso teatro l'altra in due atti anche buffa *Lo Sposo di Provincia* nel 1821; la farsa *Il Castello degl' Invalidi* nel 1823; l'opera in due atti *Il Frenetico per amore* nel 1824. L'opera buffa in due atti *Il Controcambio* fu da lui composta in Roma pel Teatro Argentina nel 1825. Nell'anno medesimo scrisse per la Fenice di Venezia l'opera seria in due atti *Alcibiade*, che cadde totalmente, il che mostra chiaro che il trattare il coturno non era il suo forte. Al volger di quest'anno diede alla Canobbiana di Milano l'opera buffa in due atti *Gli Avventurieri*, che allora piacque; ma quando poi nel 1840 venne riprodotta al Teatro della Scala, ebbe sorte diversa, e venne riprovata. Di ritorno in Napoli scrisse pel Teatro del Fondo l'opera buffa in due atti *La Bella Prigioniera* nel 1826, e l'altra anche buffa in due atti *Il Marito disperato* nel 1835. Nel medesimo anno compose pel Teatro Nuovo l'opera buffa in due atti *I Due Furbi*, e nel 1838 l'ultima sua opera in due atti pel Real Teatro del Fondo intitolata *Matilde di Lanchefort*, e con questa finì la sua carriera teatrale.

Morto Luigi Mosca nel 30 novembre 1824, fu nominato Giacomo Cordella per occupare il suo posto, come secondo maestro della Real Cappella Palatina, col soldo annesso a tal carica di annui ducati 360. Contemporaneamente fu nominato Ispettore di canto e di partimenti nelle scuole esterne del Collegio di Musica; e quando Giovanni Salini cessò di vivere nel 31 gennajo 1825, con real rescritto dei 4 agosto 1827 ebbe il passaggio nel Collegio come maestro di solfeggio. Fu anche per molti anni direttore della musica nel Teatro S. Carlo, ed in questo frattempo vi si rappresentarono due sue Cantate, la prima intitolata *Manfredi*, e l'altra *Parte-*

nope, eseguità nella ricorrenza della gala del 30 maggio 1840. Sono reputate di qualche merito le sue opere chiesastiche e le altre due Cantate sacre, scritte una per la festa del Corpo di Cristo e l' altra per la gran solennità che in ogni anno si celebra in Lanciano, ricorrendo la festa della Madonna dei Tre Ponti. Giacomo Cordella fu ottimo maestro di canto, buon sonatore d'organo e valentissimo accompagnatore al pianoforte. Cessò di vivere in Napoli il giorno 8 agosto 1846.

I. Composizioni di Giacomo Cordella esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Il Ciarlatano*, poi sotto il titolo *I Finti Sajovardi*, farsa. Teatro San Mosè 1804, riprodotta allo stesso teatro nel 1820.

2.° *L'Isola incantata*, farsa. Napoli Teatro Nuovo 1813.

3.° *Una Follia*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro Fiorentini 1813.

4.° *L'Azzardo fortunato*, farsa. Napoli Teatro Fiorentini 1815.

5.° *Lo Scaltro Millantatore*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1818.

6.° *Il Castello degl' Invalidi*, farsa. Napoli Teatro Nuovo 1823.

7.° *Il Frenetico per amore*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1824.

8.° *Il Marito disperato*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro del Fondo 1825.

9.° *I Due Furbi*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1828.

10.° *Matilde di Lanchefort*, opera semiseria in due atti. Napoli Teatro del Fondo 1838.

11.° *Come lieto in ciel s'accende*, aria per voce di soprano con cori ed orchestra.

12.° *Alfin di tanti affanni*, aria idem, idem.

13.° *Ah! Lauretta il fiero istante*, terzetto nell'opera *Lo Sposo di Provincia* per voci di soprano, tenore e basso, con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *La Vittoria dell'Arca contro Gerico*, cantata sacra. Napoli 1804.— 2° *Annibale in Capua*, opera seria in due atti. Napoli San Carlo 1811.— 3° *L'Avaro*, farsa. Teatro del Fondo 1814. — 4° *Lo Sposo di Provincia*, Teatro Nuovo 1821. — 5° *Il Controcambio*, opera buffa in due atti. Roma Teatro Argentina 1823. — 6° *Alcibiade*, opera seria in due atti. Venezia Teatro la Fenice 1825.— 7° *Gli Avventurieri*, opera buffa in due atti. Milano Teatro della Canobbiana, Inverno 1825.— 8° *La Bella Prigioniera*, opera buffa in due atti, Real Teatro del Fondo 1826.—9° *Messe*, *Vesperi*, *Magnificat*, *Tantum ergo* ed altra musica chiesastica che si trova nei diversi monasteri di Napoli, pe'quali la scriveva essendone il maestro titolare.

MICHELE CARAFA

Figlio di Giovanni dei Principi di Colobrano e della signora Teresa Lembo, poi divenuta in seconde nozze Principessa di Caramanica, nacque in Napoli il 17 novembre del 1787 (1). Come appartenente a nobile famiglia, vollero i suoi parenti destinarlo alla carriera delle armi, e perciò fu messo nel Collegio militare della Nunziatella. Giovanissimo ancora, provava gran diletto nell'ascoltar musica, tanto che all'età di otto anni, come per avere una distrazione agli studii militari, gli fu concesso di apprendere i principii musicali da un abile organista mantovano chiamato Fazzi. In appresso ebbe per maestro di partimenti il chiaro Francesco

(1) Viene ad essere cugino di quel Principe di Colobrano che si è avuto occasione di ammirare nella biografia del Pergolesi, in una nota a pag. 248.

Ruggi, che fu allievo del Fenaroli, quando questi insegnava nel Conservatorio di Loreto.

Nella sua prima giovinezza scrisse, pei dilettanti in Napoli, un'operetta intitolata *Il Fantasma*, e verso il 1802 compose due Cantate che si eseguirono con gran successo in casa del Principe di Caramanica, intitolate *Il Natale di Giove* ed *Achille e Deidamia*, nelle quali appariva non dubbiosamente il germe del vero ingegno.

Obbligato ad accompagnar sua madre a Parigi nel 1806, sospese la carriera alla quale si era interamente dedicato. Dopo qualche tempo che trovavasi nella capitale della Francia, sempre dominato dalla passione per la bell'arte che in lui diveniva ognor più ardente, continuò a studiare il contropunto e la composizione col Cherubini, e da Kalkbrenner imparò a sonare il pianoforte. Ivi scrisse l'opera in un atto *La Musicomania* (1806). Nel 1808 sposò Antonietta d'Aubertan, e quindi ritornò in Napoli, ove proseguì con più fervore i suoi studii, sotto la direzione dell' illustre Fedele Fenaroli. Contemporaneamente, per accondiscendere alla volontà dei suoi, riprese il servizio militare sotto il Re Gioacchino Murat, che per favore l' ammise come luogotenente negli Usseri della Guardia. Fece in appresso le campagne di Puglia e di Calabria, e nella battaglia di Campotenese fu fatto prigioniero, e liberato poi, venne nominato Scudiere del Re. Nella spedizione contro la Sicilia, ove tanto si distinse, ebbe il grado di capitano; fu nominato successivamente uffiziale d' ordinanza del Sovrano e fatto Cavaliere dell'ordine delle Due Sicilie. Scelto poi per accompagnar Gioacchino nella campagna di Russia, ebbe il brevetto di Primo Scudiere, e nel combattimento di Ostrowno, ove diede non dubbie pruove di valore, fu decorato dall' Imperatore Napoleone della Croce della Legion d' onore; infine, per compenso de' suoi luminosi servigi, fu nominato da Murat Barone delle Due Sicilie, con decreto in data di Mosca 1813.

Nella primavera del 1814, non volendo riconoscere il no-

vello ordine di cose, abbandonò il servizio militare e rientrò nella vita privata, col fermo proponimento, anche per non restare inoperoso, di trar partito dalle sue cognizioni musicali, e perciò si dedicò interamente alla composizione teatrale. Scrisse e fece rappresentare l'opera semiseria intitolata *Il Vascello l' Occidente* pel Real Teatro del Fondo (1814), ch' ebbe gran successo, e fu seguita dall' altra *La Gelosia corretta*, rappresentata al Teatro dei Fiorentini nel 1815. La felicissima riuscita di questa produzione gli diede coraggio ad avventurarsi a comporre un'opera seria, e questa fu la *Gabriella di Vergy*. Rappresentata il 3 luglio del 1816, in quel tempo che, bruciato il Teatro di San Carlo, aveva ottenuto sulle scene del Fondo un successo che può anche dirsi di fanatismo l' *Otello* di Gioacchino Rossini, la *Gabriella* del Carafa ne ebbe parimenti uno di vero entusiasmo. Di quest'opera particolarmente e di qualche altra ancora ci è concesso dire qualche parola; perchè quantunque il Carafa sia tuttavia vivente, pure non solo per l'età molto avanzata, contando anni 84, ma anche per molti acciacchi di salute, trovandosi ridotto a tale che poco più intende, può moralmente considerarsi come mancato all'esistenza.

La *Gabriella*, melodramma tragico, incomincia con una *sinfonia* adatta al soggetto ed orchestrata con limpidità e pienezza d'armonia. A questa succede il *coro d'introduzione* per tenori e bassi, fatto secondo che si praticava in quel tempo, affidando all'orchestra un pensiero melodico ed alle voci note di armonia, come di accompagnamento. Siegue poi una scena, *duetto e coro* tra Fayel (tenore) ed Almeide (contralto), di bella fattura e di un buon genere imitato. La *stretta* del coro è piena di brio e produce sicuro effetto. Il *duetto* tra Gabriella e Raoul, preceduto da un *recitativo*, in cui l' elemento drammatico predomina più che il tempo nol comportasse, è uno dei migliori pezzi dell'opera, tutto d'un sol tempo, un *allegro agitato* pieno di vita, di sentimento, e che esprime con la più gran verità il duro stato di quei

due miseri amanti. La frase spiccata poi da Gabriella sulle parole: *Un padre crudele mi trasse all' altare, Quai lagrime amare non sparsi al suo piè!* che la celebre Colbran cantava con David figlio (Giovanni), produceva un effetto sì lacerante e drammatico, che trasportava il pubblico al più grande entusiasmo: ed io che l' intesi nel Teatro San Carlo, quando si riprodusse per la terza o quarta volta, verso la fine dell' anno 1822 o 23, quantunque giovinetto allora, ancor ricordo la dolce emozione che nell' animo mi produsse. Il pezzo, senza essere nè lungo nè corto, si svolge bene nelle passioni che esprime sino alla sua catastrofe, ed è strumentato con accuratezza, con gusto e bello effetto. Succede poi la *marcia* e *coro* di scudieri, ch' è di fattura maestosa e marziale, e con le voci benissimo disposte. Il *quintetto* e *coro* che vien dopo è pure un pezzo bene elaborato, e fa bella mostra della mano esperta del maestro che lo scrisse. Il *finale* dell'atto primo è grandioso, e forse in esso ingenerano fastidio le troppe idee: se ve ne fossero meno, risulterebbe meglio per l'unità e l'effetto dell' intero pezzo. Si apre il secondo atto col *duetto* dei due tenori Fayel e Raoul, di stupenda fattura e di effetto sempre crescente, specialmente nella stretta *Suoni la tromba, all'armi*. La frase è nuova e vibrata, e molto bene intrecciata tra le due voci. Mercadante e Donizetti ch'ebbero la velleità di musicare lo stesso libretto della *Gabriella* su cui scritto avea il Carafa, venuti a questo duetto e specialmente alla stretta *Suoni la tromba*, il primo che tentò far diversamente non riuscì che ad imitare Carafa, e Donizetti, che pur seppe dare al suo altro andamento ed altro sviluppo, anche di lontano lo ricorda ancora. Questo duetto, eseguito da'due celebri tenori di quel tempo, Nozzari e David, produceva effetto di vero entusiasmo. La scena finale merita speciale menzione. Al punto che il crudo Fayel fa presentare a Gabriella in un'urna coperta di un nappo il cuore del suo Raoul, Carafa concepì questo sublime momento in tutta la sua grandiosità, e gli riuscì

di vestire di una musica patetica, tenera e flebile le belle parole: *Ombra che a me d'intorno Pallida ognor t' aggiri, Fra poco i miei sospiri Sapranno unirmi a te:* il quale *andante*, cantato dalla Colbran, come meglio più tardi non l' avrebbero potuto rendere la Pasta, la Ronzi e la Malibran, riusciva del più commovente effetto. Un *coro* che mestamente di tratto in tratto intercalava il canto di Gabriella con cupe note dette sommessamente, produceva stupendo e lugubre effetto, e rendeva quel momento sublimemente triste. Questo coro ricorda quello dell' *Otello*, quando con tronche e sommesse note accompagna l' aria di Desdemona *Se il padre m' abbandona*. L' *Ombra che a me d'intorno* incontrò talmente il general favore, che per molti anni rimase il pezzo favorito di tutte le radunanze musicali di Napoli, ed il popolo sovente la ripeteva per le vie della città. Le molte fioriture nella parte vocale che si osservano in questa musica, sono il necessario tributo che ogni compositore allora pagava al tempo nel quale tale genere di canto dominava, a detrimento spesso della melodia semplice e del sentimento drammatico, che dalle fioriture veniva quasi snervato. L'opera è bene ed accuratamente scritta, e con gusto e sapere strumentata; e volendo tener conto del tempo in che Carafa la compose, il 1816, quando Mercadante scrisse la sua nel 1833 e Donizetti la propria nel 1842, a creder nostro (opinione che non intendiamo imporre) merita il primato quella del Carafa. Nè crediamo con ciò far paragone fra loro, ma solo rilevare che Carafa era un bell' ingegno e meritevole di quella fama che seppe acquistarsi in appresso.

Scrisse di poi l'*Ifigenia in Tauride* pel Teatro San Carlo nel 1817. Nello stesso anno l'*Adele di Lusignano* per la Scala di Milano. Di ritorno in Napoli la *Berenice in Siria* per San Carlo nell' estate del 1818, ed *Elisabetta di Derbishire* in Venezia per l'andata in iscena della celebre Fòdor nel dicembre dello stesso anno. Nel carnevale del 1819 com-

pose nella medesima città *Il Sacrifizio d'Epito*, e l'anno seguente fece rappresentare in Milano *I Due Figaro*. La riuscita nell'insieme piuttosto felice di tante svariate opere nelle grandi città di Napoli, Venezia e Milano, gli diedero molta rinomanza, e non mancava a consolidarla che il suffragio del pubblico francese. Fu allora che si decise a recarsi in Parigi, ove al Teatro Feydeau, ora detto dell' *Opera Comica*, diede nel 1821 *Jeanne d'Arc*, opera in tre atti, che ottenne buon successo, perchè ricca di belle melodie, di un'elegante orchestrazione e piena di belli effetti. Dopo lasciò Parigi invitato a scrivere in Roma. Colà si recò, e compose l'opera semiseria *La Capricciosa ed il Soldato*, ch'ebbe incontro di semplice stima. Di ritorno a Parigi diede allo stesso Teatro Feydeau *Il Solitario*, sopra parole di Planard, rappresentato il 17 agosto 1822. Questa musica, a preferenza delle altre dal Carafa prima composte, ebbe popolare e brillante successo, perchè quantunque qua e là si rinvengano alcune negligenze e piccole pecche nello spartito (se vuolsi osservare con severa critica), pure le situazioni drammatiche sono ben sentite e perfettamente interpetrate. Una famosa *ronda*, una bellissima *aria* del tenore, un grandioso *finale* magistralmente elaborato e dei *cori* armoniosi ben modulati ed orchestrati, furono i pezzi che ottennero maggior riuscita, e perchè hanno la vera impronta del bello, saranno sempre apprezzati dagl' intelligenti e piaceranno sempre. Dopo sì felice risultamento scrisse per Roma *Eufemio di Messina*, che quantunque nell'insieme producesse poco effetto, pure non mancava di molti pregi, e tra i pezzi più applauditi, un assai notevole duetto lo fu all'entusiasmo. Venne poi invitato a comporre per Vienna, ove si recò, e diede in quell'Imperiale Teatro Italiano *Abufar, ossia la Famiglia Araba*, del merito della quale i giornali di quel tempo scrissero molto favorevolmente. Di ritorno a Parigi compose, sempre pel suo favorito teatro, *Le Valet de Chambre*, opera in un atto con libretto dei signori Scribe e Melesville, rappresen-

tata nel 1823. Il gran duetto di quest' opera venne allora dichiarato un pezzo classico per la novità della forma, per la spontaneità ed eleganza delle melodie, per la forza comica, e per un giro di armonie sì ben condotte, che tutto insieme produceva brillante effetto. Colla perfetta riuscita di questa piccola opera il Carafa venne con usura indennizzato di qualche, se non in tutto, in parte, anteriore insuccesso, che pur potevasi attribuire, anzichè al poco merito della musica, alla superiorità del suo formidabile rivale, che era nello stesso tempo il suo più intimo e fedele amico, come gli si è mostrato sempre, e tutti lo sanno, sino all'ultimo de' giorni suoi. Questo rivale ed amico, ch'è facile intendere essere stato Gioacchino Rossini, parlando del Carafa, si esprimeva (ed io lo intesi un giorno) ad un dipresso nel modo seguente: « Il nostro « Don Michele (così egli lo chiamava) ha avuto un bell'inge- « gno dalla natura, ed è un valente compositore, che io sti- « mo ed apprezzo davvero, perchè sono pregi della sua mu- « sica la spontaneità e facilità delle melodie, la finezza di « gusto nelle forme, ed un' orchestrazione, che se qualche « volta si mostra povera e negletta, sa rialzarsi con begli « effetti. Però, e lo dico senza vanità, ma perchè così è, « egli ebbe il torto di nascere mio contemporaneo. » E qui con quella sua piacevolissima aria sardonica che non la risparmiava nè anco a' suoi intimi amici, sorridendo, sottovoce, come si direbbe tecnicamente, aggiungeva : « Poichè senza « neanche volerlo nè pensarlo , con una mia doveva oppu- « gnargli quasi sempre una sua produzione. In questa lot- « ta, nella quale io trionfava sempre, non certo perchè la « mia musica fosse migliore della sua, ma perchè il mondo « che vuole incensare sempre un *primo* in tutte le bran- « che dello scibile umano, aveva, io stesso non comprendo « il perchè, designato me per essere l'idolo alla moda, egli « restava secondo; e meno la *Gabriella*, in cui sullo stesso « terreno ci battemmo entrambi, senza che l' uno restasse « dell' altro vincitore, nel rimanente la vittoria fu sempre « mia. »

Nel 1824 fece rappresentare *L'Auberge supposée* e *La Belle au bois dormant* all'Accademia Reale di Musica; nè ciò gl'impediva di lavorare pe'teatri d'Italia, perchè nello stesso anno scrisse pel San Carlo di Napoli l'opera in tre atti il *Tamerlano*, che per mal intese etichette tra gli artisti che in quel tempo dovevano eseguirla, non si potè rappresentare, e poi rimase dimenticata nell'archivio di Barbaja, sicchè è proprietà di Giovanni Fabbricatore, avendo il padre di costui, Gennaro, acquistato nel 1834 l'archivio anzidetto. Chiamato in Milano, scrisse *Il Sonnambulo* nel 1825, e per Venezia *Il Paria* nel 1826.

Avendo Carafa consolidata con gli applausi ricevuti da per ogni dove la riputazione di gran compositore, decise di stabilirsi definitivamente in Parigi, e dal 1827 in poi non compose che per i teatri Francesi. Il 19 marzo di questo stesso anno fece rappresentare l'opera comica *Il Sargino* in un atto, che non ebbe successo. Verso la fine dello stesso anno 1827 e per lo stesso teatro scrisse l'opera comica in tre atti *Masaniello*, della quale il libretto è di Moreau e Lafortelle. Questa bella produzione, piena di pregiate e peregrine bellezze, sicchè bene a ragione può considerarsi il capolavoro di Carafa, per molto tempo con gran successo si sarebbe mantenuto nel repertorio di quel teatro, se lo stesso soggetto trattato da Auber sotto il titolo *La Muette de Portici*, non avesse ottenuto incontro di vero fanatismo al gran Teatro dell'Opera, e poi nei teatri tutti de'due emisferi. Il sig. Clément che parla del *Masaniello* del Carafa, così si esprime:

« Le gran duo *Un oiseau qui supporte à peine la lumiè-*
« *re* a une chaleur d'inspiration qui se soutient d'un bout
« à l'autre. L'entrée des collecteurs est d'un grand effet.
« Les barcarolles sont des mélodies charmantes, et les cou-
« plets sur Nôtre-Dame du Mont-Carmel, sont devenus po-
« pulaires. Ponchard le père a chanté avec succès le rôle
« de *Masaniello*, quoiqu'il demandât plutôt de la force que
« de la grâce. »

La *Violetta ou Gérard de Nevers*, anche opera seria in tre atti, rappresentata il 7 ottobre 1828, fu trovata inferiore alla riputazione che il compositore si aveva acquistata col *Masaniello*, ed i Francesi applaudendo alla facilità melodica del musicista, non lasciavano di rimproverarlo di aver posto poca cura e molta negligenza nel comporla. Il libretto, tratto dal romanzo del conte de Tresson, fu verseggiato da Planard. Una delle tante favorite melodie della *Violetta* ha servito di tema a *Variazioni brillanti* composte per pianoforte da Herz, che hanno fatto il giro del mondo; ed è per queste *Variazioni* che si ricorda ancora di aver Carafa scritta una *Violetta*. Un successo contrastato ebbe pure nel 26 dicembre dell'anno appresso *Jenny*, opera comica in tre atti sopra parole di Saint Georges che offrivano situazioni poco favorevoli alla musica. Pur nondimeno il rondò cantato da Chollet è divenuto popolare. Nello stesso anno 1829 scrisse *Le Nozze di Lammermoor*, opera italiana eseguita dalla celebre Madamigella Sontag, che disimpegnava la parte della protagonista Lucia. Quest'opera non ebbe successo alcuno, ad onta dell'ascendente che la Sontag aveva in Parigi. Pel teatro dell'Opera Comica scrisse nel 1830 *L'Auberge d'Auray* in collaborazione con Hérold, e per la Grand'Opera compose un balletto, *L'Orgie*, nel 1831. Nel 18 agosto dello stesso anno diede all'Opera Comica *Le Livre de l'Hermite*, opera in due atti. Tutti convennero della bellezza di questa musica, perfettamente bene scritta, piena di felici ispirazioni ed istrumentata con gusto ed effetto. Ma Carafa trovavasi in quel momento sotto l'influenza di una cattiva costellazione, e forse le stesse cause che fecero cadere il *Masaniello* contribuirono a non far apprezzare quanto veramente lo meritava, quest'ultima sua produzione; ed ebbe ancora immeritata caduta l'opera in tre atti *La Prigione di Edimburgo*, rappresentata nel 20 luglio del 1833. Il libretto dello Scribe e di Planard venne tratto dal romanzo di Walter Scott dello stesso titolo: esso non piacque, e nel

suo insuccesso trascinò anche la musica che meritava una sorte migliore. Questo spartito è ben lungi dall'essere senza bellezze: indipendentemente da una fattura facile e da una strumentatura brillante e piena di nuovi e graziosi effetti, è composto con isquisitezza di sentimento e pieno d'incantevoli melodie, e non possiamo trasandar di elogiare il gran *finale* del secondo atto ed il *coro* col quale principia l'atto terzo, propriamente nella scena della prigione. *Une Journée de la Fronde ou la Maison du rempart*, scritta nel 1833, quantunque una delle più deboli sue partiture, nondimeno non manca di bei pezzi, e tra gli altri, uno stupendo *duetto* nel secondo atto tra Didier e la Duchessa di Longueville, ed altro *duetto* nel terzo atto elegantemente orchestrato tra Giorgetta e la Duchessa producevano nuovo e bello effetto. *La Grande Duchesse*, opera in quattro atti, fu rappresentata al solito suo teatro nel 1835. Sul merito e successo di questa musica, piuttosto che dare una nostra opinione, crediamo meglio ripetere ciò che il sig. Clément scrisse al proposito:

« *La Grande Duchesse* est un ouvrage qui pèche par la « donnée, et dont le livret, emprunté par Mélesville et Mer« ville à une nouvelle de Frédéric Soulié, ne pouvait in« spirer heureusement un compositeur. Cependant, malgré « les dédains d'une critique aveugle, injuste et partiale, « la musique de cet opéra n'était pas exempte de beauté, « de grâce et de caractère dramatique. Si, à l'exemple de « Rossini, Carafa avait fait servir les plus beaux fragments « de ses opéras tombés à de nouveaux poëmes mieux com« posés, nous aurions pu entendre avec plaisir deux beaux « duos de *La Grande Duchesse*, la prière *Vierge Marie* et « une belle marche funèbre. »

Deciso come era Carafa di non abbandonare mai più la Francia, dimandò ed ottenne nel 1834 di essere naturalizzato francese; quindi successe a Lesueur come membro dell'Istituto di Francia, nominato all'unanimità di voti, nella

classe di Belle Arti, l'anno 1837, e dopo la morte di Beer avvenuta nel 1838, fu chiamato a direttore del Ginnasio della Musica Militare. Ma prima che questo stabilimento venisse abolito nel 1855, egli trovavasi di aver già dato le sue dimissioni. Carafa venne parimente nominato nel 1839 professore di contropunto e composizione al Conservatorio di Parigi, e dalla sua scuola uscirono molti e valenti compositori, che con successo scrissero nei teatri della Francia, e sono tuttavia in credito di valentissimi artisti. L'ultima delle produzioni del Carafa, colla quale chiuse la sua carriera teatrale, fu *Thérèse*, opera comica in due atti rappresentata nel 1838. Dopo quest'anno non compose che alcuni pezzi per lo spartito della *Marquise de Brinvilliers*, ed un recitativo ed aria pel prologo intitolato *Les Premiers pas*, che Adolfo Adam fece eseguire all'apertura dell'Opera Nazionale nel 1847. Nel 1860 tradusse nell'idioma francese la *Semiramide* di Rossini, rappresentata con gran successo dalle sorelle Marchisio al teatro della Grand' Opera; ed a preghiera del suo illustre e carissimo amico, scrisse la musica per i ballabili introdottivi, e Rossini graziosamente volle cedergli tutti i diritti di autore che ritraeva da ciascheduna rappresentazione. Fin dal 1847 fu nominato Ufficiale della Legion d'onore, ed ebbe la medaglia di S. Elena, come ricordo delle campagne del Primo Impero. Era membro onorario e corrispondente di molti istituti musicali ed accademie filarmoniche di Europa.

Sovente si è fatto rimprovero al Carafa che le sue opere fossero piene di reminiscenze e d'imitazioni di altri maestri. Bisogna pur convenire ch'egli il più delle volte lasciava le sue idee ed i suoi pensieri come gli cadevano dalla penna, senza curarsi di limarli, ripulirli, e dar loro quella forma, quella fisonomia e quell'unità di carattere che si conveniva al soggetto dell'opera, il che egli sapeva e poteva fare, se la pazienza l'avesse assistito un poco più, e la volontà della fatica e dell'applicazione non gli fossero spesso venute me-

no. Egli seguendo il cattivo sistema di molti compositori italiani, scriveva i suoi spartiti con prestezza e negligenza, tanto che, se gli avesse con più amore e più cura elaborati, giudicando dalle molte belle cose che continuamente vi si rinvengono, con fondata ragione puossi assicurare che la sua riputazione come compositore teatrale troverebbesi molto e molto più alto locata.

Tutti gli spartiti autografi del Carafa sono attualmente nel grande Archivio del Real Collegio, siccome a pag. 171 abbiamo distintamente narrato. L'altra sua musica si trova notata in fine della presente biografia, avvertendo che quella senza niun segno esisteva antecedentemente nell'Archivio, e quella con l'asterisco * è stata rimessa con una spedizione posteriore alle già accennate a detta pag. 171.

Carafa fin dalla sua prima gioventù fu l'intimo, il sincero ed il più leale amico di Rossini, e dal tempo che questi prese stanza in Parigi, dovevano tutti i giorni immancabilmente vedersi, e quest'abitudine era in lor divenuta un bisogno tale, che ognuno cercava di trovare il primo l'altro per istringergli la mano. Carafa amava molto anche Bellini, che chiamava il vero rappresentante della melodia italiana, il suo *angelico Bellini*: l'apostrofava sempre così. Non era però facile ad elogiare i compositori francesi, anzi per lo più si mostrava con loro durissimo, perchè (ad eccezione di ben pochi) egli non accordava alla moltitudine che la semplice conoscenza dell'arte, piuttosto scolastica, pedante, ma lamentava la mancanza assoluta della melodia e del gusto di ben fare. Questa sua franca maniera di esprimersi contro individui del paese che non aveva sdegnato di adottarlo come figlio e dargli cittadinanza, onori e cariche dignitose e lucrative, gli creava continuamente non pochi nemici, che contribuirono a far cadere in Francia molte delle sue opere, cosparse pure di vere ed originali bellezze.

Ecco il ritratto che il Clément fa di Carafa:

« Homme de moeurs douces et d'un caractère bienveil-

« lant, les échecs souvent injustes qu'il a essuyés dans sa « carrière dramatique ne lui ont laissé aucun sentiment d'a- « mertume. Un seul trait suffira pour le peindre. L'ancien « écuyer du roi Joachim a conservé toute sa vie l'habitude « de monter à cheval. Dans une retraite honorable et res- « pectée, son délassement favori est, après la musique, de « veiller à l'entretien d'un vieux cheval dont il ne consent « point à se séparer, quoique depuis longtemps celui-ci soit « hors de service. C' est ainsi que M. Carafa a obtenu, à « la suite des palmes académiques, la médaille de la so- « ciété protectrice des animaux (1). »

I. Composizioni di Michele Carafa esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Achille e Deidamia*, cantata per tre voci, eseguita in casa del Principe di Caramanica. Napoli 1802.

2.° *Il Prigioniero*, opera semiseria. Napoli 1805.

3.° *La Musicomania*, opera comica in un solo atto. Parigi 1806.

4.° *Il Vascello l'Occidente*, opera semiseria in due atti. Napoli Teatro del Fondo 1814.

5.° *La Gelosia corretta*, anche sotto il titolo *Mariti aprite gli occhi*. Napoli Teatro Fiorentini 1815.

6.° *Gabriella di Vergy*, opera seria in due atti. Napoli Teatro del Fondo estate del 1816.

7.° *Berenice in Siria*, opera seria in due atti. Napoli Teatro San Carlo 1818.

8.° *Elisabetta di Derbishire*, opera seria in due atti. Venezia, dicembre del 1818.

9.° *La Capricciosa ed il Soldato*, opera semiseria in due atti. Roma 1821, e poi Napoli nel Fondo 1823.

(1) Si noti che l'opera dalla quale questo brano è tolto, porta la data del 1868.

10.° *Il Solitario*, opera comica in tre atti. Parigi, agosto 1822.

11.° *Le Valet de Chambre*, opera comica in un solo atto. Parigi 1823.

12.° *Gl' Italici e gl' Indiani*, atto unico. Napoli San Carlo 1825.

13.° Sinfonia per dieci strumenti di ottone.

* 14.° *L'Orgie*, balletto in tre atti per la Grand' Opera in Parigi 1831.

* 15.° *Ecco il piangente salice*, romanza per voce di tenore con accompagnamento di pianoforte.

* 16.° Marcia funebre composta per la traslazione del cadavere dell' Imperatore Napoleone I. Parigi 1846.

* 17.° Quattro pezzi d'armonia per dieci strumenti.

* 18.° Gran settimino di Beethoven ridotto per otto strumenti.

* 19.° Pezzi della *Semiramide* di Rossini tradotti in francese pel Gran Teatro dell' Opera, con alcuni ballabili di sua composizione.

* 20.° *Ave Maria* per soprano in *fa* terza maggiore con orchestra.

* 21.° *Calipso*, scena lirica con accompagnamento di pianoforte.

* 22.° *Le Pécheur*, notturno con accompagnamento di pianoforte.

* 23.° *Piacere olimpico*, romanza idem.

* 24.° *Già la notte s'avvicina*, canzone idem.

* 25.° *Fuis le Démon*, romanza idem.

* 26.° Recitativo ed aria nel prologo *Les Premiers pas*.

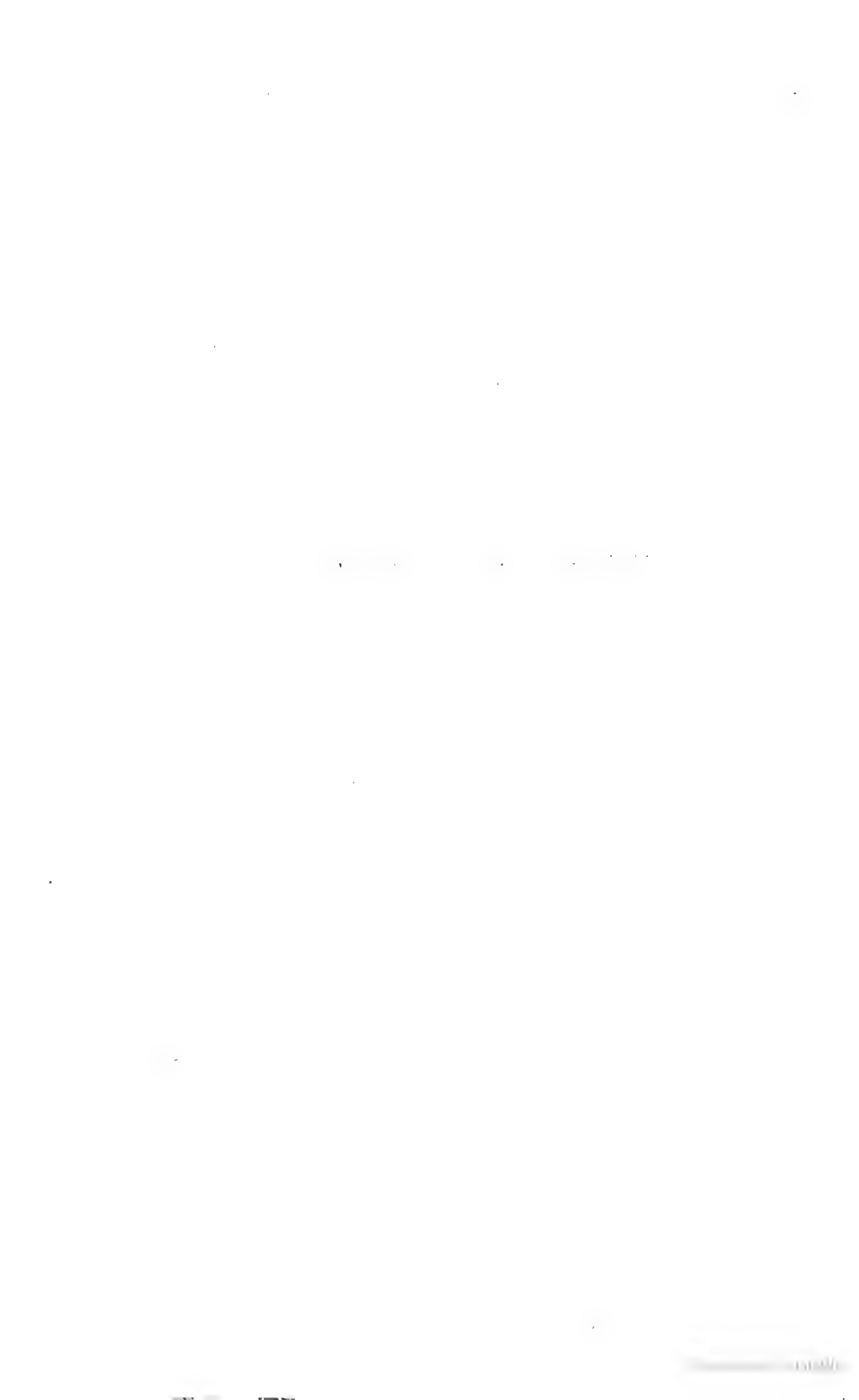
* 27.° Barcarola, *Beviamo, cantiamo*, idem.

* 28.° *Un momento d' estasi a Londra*, terzettino per sole voci.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *Il Fantasma*, opera buffa scritta pel teatro dei dilettanti. Napoli 1801. — 2° *Il Natale di Giove*, cantata eseguita in casa del Principe di Caramanica — 3° *Tamerlano*, opera seria scritta pel San Carlo di Napoli nel 1824 (non rappresentata) — 4° *Il Paria*, opera seria. Venezia 1826.—5° *Il Sargino*, Parigi Teatro Feydeau 1827.— 6° *L'Auberge d' Auray*, in collaborazione con Hérold. Parigi Teatro Feydeau 1830.—7° Alcuni pezzi aggiunti nell'opera *La marquise de Brinvilliers* —8° *Kyrie eleison* per quattro voci, soprano, contralto, tenore e basso, con accompagnamento d'organo o pianoforte.

CELEBRI CANTANTI



GAETANO MAJORANO

Gaetano Majorano, conosciuto sotto il nome di Caffarelli, ebbe i natali in Bari il 16 aprile 1703. Figlio di un povero contadino, il padre pretendeva che si addicesse allo stesso suo mestiere; ma il giovinetto Gaetano non solamente era ricalcitrante ai voleri paterni, ma resisteva ancora alle punizioni che soffriva ogni qual volta andava a trattenersi nelle chiese per sentire cantare o sonare l'organo. Un musicista nominato Caffaro avvertì l'assidua assistenza del piccolo contadino alla cappella ove egli era impiegato, e con quale aggiustatezza unisse soventi la sua infantile voce a quella degli altri cantori. Volendo viemaggiormente assicurarsi della realtà delle sue disposizioni, lo fece venire a se, e convintosi che non si era ingannato sulla sua più che felice organizzazione musicale, si recò immantinente a ritrovare il padre e gli fece la più seducente prospettiva della fortuna alla quale sarebbe andato incontro il suo figliuolo, se acconsentiva che gli si facesse l'operazione dell'evirazione. Il padre stupì da prima, e poi domandò tempo per meditar sul da fare; ma la dimane andò dal Caffaro e dissegli voler acconsentire a quanto aveagli proposto, il che venne prontamente eseguito in Norcia, ove fu condotto il piccolo Gaetano per subire la dolorosa operazione. Di ritorno in Bari il Caffaro ritirò in sua casa il giovinetto Majorano, e con vero interesse cominciò ad insegnargli in prima a leggere e scrivere, e poi gli elementi della musica. Trascorsi al-

quanti mesi, decise di mandarlo a sue spese in Napoli, onde fargli studiare regolarmente il canto sotto la direzione di quel Porpora, che, dopo lo Scarlatti, aveva unitamente a Domenico Gizzi stabilito le fondamenta di quella che poi fu detta *grandiosa scuola italiana*. Da questo momento il Majorano, in omaggio di riconoscenza per quell'uomo che in prima tanto seria cura aveva preso per la sua educazione musicale e per assicurargli un avvenire, volle spontaneamente cambiare il suo nome in quello di *Caffarelli*. Porpora aveva un metodo lento, ma sicuro, e i cui risultati non erano mai dubbii quando si applicava ad una felice organizzazione. Egli, severo anzi che no nel suo insegnamento, fece studiare il suo allievo per cinque interi anni sopra un solo foglio di carta di musica, ove di suo proprio pugno aveagli scritto delle *scale gravi*, delle altre pel *gorgheggio* e per le *agilità;* poi degli esempi per le *appoggiature*, per i *mordenti*, *gruppetti*, *trilli* ec. ec. ed in succinto per quanto altro credeva utile e necessario alla formazione ed allo sviluppo di una voce, che a tempo bene educata, con arte, gusto, sapienza e buon senso, e senza forzarla mai, dà sempre i più felici risultati; e viceversa, se oprasi al contrario, diviene ingrata, sgarbata o si perde interamente.

Qualcheduno pretese che Porpora operando così avesse avuto in mira di umiliare l'orgoglio del suo allievo, che fin d'allora ne aveva anche di troppo. Altri misero in dubbio la realtà dell'aneddoto, non potendo persuadersi che si fosse potuto impiegare sì lungo tempo per apprendere tanto poche cose. Certo si è, come abbiamo anche dalle nostre tradizioni (1), che dopo questi cinque anni di continuo ed indefesso studio, forse ingrato, monotono, noioso, ma fatto con calma, severamente e posatamente su tale foglio di car-

(1) Soventi volte io intesi raccontare un tale aneddoto dal mio vecchio antecessore Giuseppe Sigismondi, non che dal Tritto e dal Zingarelli.

ta, Porpora con la sicurezza di chi ha la coscienza del suo sapere e del suo valore, un bel giorno disse al suo allievo: « Vattene, figliuol mio, io non ho altro da insegnarti; tu « sei il primo cantante dell' Italia e del mondo. » Con ciò asserì un'incontrastabile verità, perchè il meccanismo del canto è la sola cosa che può insegnare un maestro; ma il gusto, il sentimento, l'accento che commuove, l' interpetrazione d'una frase musicale, il creare begli ornamenti ed a proposito, queste sono tutte doti che vengono da natura e che l'arte non potrà insegnare giammai.

Nel 1724 Caffarelli esordì al Teatro Valle in Roma, rappresentando la parte di donna, secondo l'uso di quei tempi per i *sopranisti.* La bellezza della sua voce, la perfezione del suo canto e la sua figura molto avvenente, gli procurarono un successo di entusiasmo. Ricercato in tutte le principali città d'Italia, riscosse applausi e testimonianze di ammirazione e di stima da per tutto. Di ritorno in Roma nel 1728 cantò al Teatro Argentina nella stagione di carnovale la parte che allora chiamavasi di *primo uomo,* ed ebbe tale entusiastico incontro, che uguale non si era veduto nè inteso sino allora in quella città. Molte donne di alto lignaggio divennero pazzamente innamorate di lui. Le buone fortune gli venivano da per ogni dove, quantunque qualcheduna l'avesse pagata a caro prezzo, incontrando la collera di qualche marito geloso, che non gli fu sempre facile di evitare; ed una volta fu costretto a nascondersi nel fondo di una cisterna vuota, che trovavasi nel giardino della casa onde era fuggito, rimanendovi sino a notte avanzata, dopo aver guadagnato un violento raffreddore che lo fece stare a letto per più di un mese. La gentile damina che gli accordava l'alta sua protezione, conoscendo l' indole ed il carattere del suo violento sposo, e sino a qual punto potesse giungerne il risentimento, mise il Caffarelli sotto la salvaguardia di quattro spadaccini che da lontano lo seguivano da per ogni dove. Questa comica avventura per altro non ebbe conse-

guenze dispiacevoli, ma non fu facile nè cosa tanto da poco al celebre cantante uscir salvo da Roma nel 1730, per rendersi in Napoli, ove produsse, s'è possibile immaginarlo, maggiore effetto di quello che aveva destato in Roma. Dopo qualche tempo si parlava di Gizziello che doveva esordire in Roma. Caffarelli non conosceva questo novello cantore, di cui però avea spesso sentito a decantare il nome ed il merito. Più che la curiosità, uno smodato orgoglio che avea di se, non disgiunto da un certo dispetto che chiuso teneva in cuore, come egli potesse avere un rivale qualunque, lo decisero a volersene personalmente accertare. Prese la posta per Roma, viaggiò di notte, ed arrivato ad ora opportuna, si recò direttamente in teatro tutto avvolto in un mantello per non farsi conoscere. Preso modesto posto in platea, attentamente ascoltò da prima in silenzio ; ma trionfando in lui più che qualunque altra bassa passione, la grande anima dell'artista, dopo udita l'*aria* del Gizziello, scelse il momento quando gli applausi erano alquanto sospesi, e levatosi in piedi disse ad alta voce: « Bravo!.... bravissimo, « Gizziello: è Caffarelli che te lo dice.» Poi uscì precipitosamente dal teatro, riprese subito la posta, ed arrivò in Napoli giusto quando si facevano i più bizzarri comenti sulla sua misteriosa disparizione e sulle sue moltiplici avventure amorose, che ognuno raccontava a suo modo, mentre altri ne inventava a capriccio. Recatosi immantinenti in teatro, non ebbe che appena il tempo di abbigliarsi per rappresentare la sua parte nell'opera che in quella sera stava annunziata.

Verso il volgere dell'anno 1733 partì per Londra, ove da molto tempo era ricercato e desiderato non poco. Il successo che colà ottenne fu splendidissimo, e questo senza nulla esagerare può dirsi che fu sempre crescente per tutto il tempo che ivi si fermò, sempre amato e carezzato da que'buoni inglesi che mai non si stancavano di udirlo ed applaudirlo. Finalmente, quando scorsi molti anni abbandonò quella grandiosa capitale, carioo di gloria e dopo aver ammassate con-

siderevoli ricchezze, prese la via di ritorno per l' Italia. Torino, Milano, Genova, Firenze e Napoli lo rividero con gioja e l' applaudirono sempre con eguale entusiasmo. Invitato poi recossi in Venezia, e riscosse per tre mesi 800 zecchini antichi (9600 franchi) di stipendio, ed una serata a suo totale benefizio assicurata per 700 zecchini (8400 franchi), somma considerevole in allora e che niun cantante aveva mai per lo innanzi percepita. Dopo questa stagione Caffarelli diceva di voler abbandonare il teatro; ma richiesto e pregato, ricomparve in Torino nel 1746, e poi ancora in Firenze, Milano, ed in ultimo si recò in Madrid a cantare con Gizziello e la Mingotti nel 1749, e poi in Vienna.

La Delfina di Francia Principessa di Sassonia che amava molto la musica, desiderosa di sentire questo vero portento, chè come tale tutti lo decantavano, lo fece venire a Parigi nel 1750. Ivi arrivato, cantò prima alla corte e dopo in molti concerti particolari, e quantunque contasse 47 anni, pure ebbe successo non meno entusiastico di quel che aveva altrove ottenuto. Luigi XV incaricò uno dei suoi ciambellani di regalarlo di qualche giojello. Il gentiluomo stimò conveniente inviargli per mezzo del suo segretario una superba tabacchiera d'oro da parte del re: « E che, disse Caf-« farelli, in vedendola, il Re di Francia manda a me que-« sta scatola?.... Guardate (ed aprì il suo armadio), ecco « trenta tabacchiere, la menoma delle quali vale assai di « più di quella che venite a presentarmi. » E restituendola, continuò a dire: « La riceverei volentieri, se almeno fosse « adorna del ritratto del Re. » — « Signore, » alla sua volta prese a dire freddamente il segretario, « il Re di Francia « non usa di far regalo del suo ritratto che solo agli amba-« sciatori (1). » Arditamente risposegli il Caffarelli: « Ebbene,

(1) Qui dobbiamo notare che questo segretario ignorava od aveva dimenticato che lo stesso Luigi XV sedici anni prima, nel 1736, avea fatto dono al Farinelli del suo ritratto ricco di brillanti e di 500 luigi d'oro, siccome nella biografia di lui si riporterà.

« che il Re li faccia cantare codesti signori: tutti gli am-
« basciatori del mondo riusciranno mai a fare un Caffarelli?» Il dialogo piuttosto curioso venne ripetuto a Luigi XV, che ne rise molto, e tal quale lo riportò alla Delfina. Questa Principessa non intese la cosa con la medesima indifferenza: mandò subito a cercare il musico, ed una volta al suo cospetto, senza dirgli parola su la sua insolente richiesta, gli diè in dono un magnifico diamante di elevato prezzo, e nel congedarlo presentogli un *passaporto*, aggiungendo: « Il est « signé du Roi: c'est pour vous un grand honneur; mais il « faut vous hâter d'en faire usage, car il n'est valable que « pour dix jours. » Caffarelli se ne partì molto mal contento di quella corte, dicendo che non aveva guadagnato nè anche tanto da pagar le spese del viaggio.

Ritornato finalmente in Napoli per non uscirne mai più, dopo tanti splendidi successi, e ricchissimo come era divenuto, pensò di comprarsi il feudo detto di *Santo Dorato*, di cui prese il titolo di Duca, che legò poi dopo la sua morte ad un suo nipote colla rendita annessa di annui ducati 14 mila, quasi sessanta mila franchi. Ma non cessò pertanto di cantare nei conventi e nelle chiese e di farsi caramente pagare. Molti anni prima di morire, fece fabbricare un gran palazzo, che tuttora esiste, alla via del Carminello presso Toledo, e sopra l'arco del portone di entrata fece incidere in un marmoreo cartoccio la seguente orgogliosa iscrizione: AMPHYON THEBAS, EGO DOMUM. A. D. MDCCLIV. Qualcheduno pretese che immediatamente vi avesse un'anonima mano aggiunto alcune mordaci parole, ancora latine, che alludevano alla sua condizione di evirato, il che Anfione non era (*ille cum, tu sine*). Le quali, se davvero non furono colà scritte, come venne sino a noi tramandato, han potuto però esser dette da qualche bello spirito, indignato di cotanta albagia, e si vuole che sia stato il Capasso. Oggi colà la sola prisca iscrizione si legge, nè traccia vi esiste che avesse potuto accoppiarvisi un'altra.

Gaetano Majorano detto Caffarelli morì nel suo feudo di

Santo Dorato non nel 1° febbrajo (come si è scritto) ma nel 30 novembre del 1783, colla riputazione di uno dei cantanti più sorprendenti d'Italia. La bellezza della sua voce in allora non poteva essere paragonata ad alcun'altra, tanto per l'estensione che per la forza dei suoni. Egli era valente egualmente nel canto largo che nei passaggi di gran difficoltà, ed eseguiva con una prodigiosa perfezione quasi inarrivabile il *trillo* e le *scale cromatiche*, le quali pretesero alcuni che fosse stato il primo che le avesse introdotte nell'arte del canto, e particolarmente nei movimenti rapidi. Inoltre sonava benissimo il gravicembalo, leggeva qualunque musica a prima vista, e sovente altresì improvvisavane con buon successo. Sicchè fu generale opinione che nella prima metà del secolo XVIII non vi furono che Farinelli e Gizziello che potessero stargli al paragone, quantunque il Farinelli pel complesso de' pregi che riuniva a preferenza de' suoi emuli, si fosse poi a più alta sfera elevato; ma però, più modesti, quelli seppero farsi perdonare la superiorità tra i loro rivali, mentre che Caffarelli spesso indispettiva e sollevava contro di lui e pubblico ed artisti a causa del suo smodato orgoglio. Ne aveva a tal grado, che in mezzo alle sue fortune, si udiva spesse volte a dolersi che i posteri non avrebbero mai potuto comprendere quanto egli fosse stato grande e portentoso nell'arte del cantare.

Perchè meglio si chiarisca l'insolenza del suo carattere, crediamo pregio dell'opera qui trascrivere un brano di una lettera del Metastasio, da Vienna, alla principessa di Belmonte in data del 10 luglio 1749, che riporta un aneddoto che lo riguarda.

« In contraccambio delle novelle armoniche che si com-
« piace l'eccellenza vostra comunicarmi dell'amabile Mon-
« ticelli, io gliene renderò una bellicosa di questo valoro-
« so Caffariello (1), che con pubblica ammirazione ha dimo-

(1) Così sempre il Metastasio lo chiama nelle sue lettere.

« strato pochi giorni sono non esser egli meno atto agli stu-
« dii di Marte che a quelli di Apollo.... Il poeta (1) di questo
« teatro è un milanese, di molto onesti natali, giovane in-
« gegnoso, vivace, inconsiderato, tanto adorator del bel sesso,
« quanto sprezzator della fortuna, e non men ricco di abi-
« lità che povero dei doni della prima delle virtù cardinali.
« A questo gl'impresarii han confidata, oltre la cura di raf-
« fazzonare i libretti, tutta la direzione teatrale. Or non sa-
« prei se per rivalità d'ingegno o di bellezza, fra questo ed
« il Caffariello si è fin dal primo giorno osservata una certa
« ruggine, per la quale sono essi molte volte fra loro tra-
« scorsi a motti pungenti ed equivoci mordaci. Ultimamente
« il poeta fece intimare una prova della nuova opera che si
« prepara. Tutti i membri operanti concorsero, a riserva
« di Caffariello, o per effetto di natura contraddittoria, o per
« l'avversione innata ch'egli sente per ogni specie d'ubbi-
« dienza. Su lo sciogliersi dell'armonico congresso comparve
« nulladimeno in portamento sdegnoso e disprezzante. Ai sa-
« luti dell'uffiziosa assemblea rispose amaramente, dimandan-
« do, *a che servono queste pruove?* Il direttore poeta disse con
« tuono autorevole, *che non si dovea dar conto a lui di ciò*
« *che si facea: che si contentasse che si soffrissero le sue*
« *mancanze: che poco conferiva all'utile o al danno dell'ope-*
« *ra la sua presenza o la sua assenza: che facesse egli ciò*
« *che volea, ma lasciasse almen fare agli altri ciò che do-*
« *veano.* Irritato più che mai Caffariello dell'aria di supe-
« riorità del poeta, lo interruppe replicando gentilmente,
« *che chi avea ordinata simil pruova era un solennissimo*
« *c.....* Or qui perdè la tramontana la prudenza del diret-
« tore, e lasciandosi trasportare ciecamente dal suo furor
« poetico, cominciò ad onorarlo di tutti quei gloriosi titoli
« de' quali è stato premiato il merito di Caffariello in di-
« verse regioni d'Europa. Toccò alla sfuggita, ma con co-

(1) Di nome Migliavacca.

« lori assai vivi, alcune epoche più celebri della sua vita;
« e non era per tacer così presto: ma l'eroe del suo panegirico troncò il filo delle sue lodi, dicendo arditamente al panegirista: *Sieguimi, se hai il coraggio, dove non vi sia chi t'ajuti.* Ed incaminossi in volto minaccioso verso la porta della camera. Rimase un momento perplesso lo sfidato poeta, quindi sorridendo soggiunse: *Veramente un rival tuo pari mi dà troppa vergogna: ma andiamo, che il castigare i matti è sempre opera cristiana.* E si mosse all'impresa. Caffariello, o che non avesse mai creduto così temerarie le muse, o che secondo le regole criminali pensasse di dover punire il reo *in loco patrati delicti*, cambiò la prima risoluzione di cercare altro campo di battaglia, e trincierato dietro la metà dell'uscio, fece balenar nudo il suo brando, e presentò la pugna al nemico. Non ricusò l'altro il cimento, *Ma fiero anch'egli il rilucente acciaro Liberò dalla placida guaina.* Tremarono i circostanti, invocò ciascuno il suo santo avvocato, e si aspettava a momenti di veder fumare su i cembali ed i violini il sangue poetico e canoro: quando Mad. Tesi, in casa della quale si trattavano le armi, sorgendo finalmente dal suo canapè, dove avea giaciuto fin allora tranquillissima spettatrice, s'incamminò lentamente verso i campioni. Allora (o virtù sovraumana della bellezza!) allora quel furibondo Caffariello in mezzo a' bollori dell'ira, sorpreso da un'improvvisa tenerezza, le corse supplichevole all'incontro, le gettò il ferro a' piedi, le chiese perdono de' suoi trascorsi, e le fe' generoso sacrifizio delle sue vendette, e suggellò le replicate proteste d'ubbidienza, di rispetto, di sommissione, con mille baci che impresse su quella mano arbitra de' suoi favori. Diè segni di perdono la ninfa; rinfoderò il poeta; ripreser fiato gli astanti; ed al lieto suono di strepitose risate si sciolse la tumultuosa assemblea.... Oggi gl'istrioni tedeschi rappresenteranno nel loro teatro questo strano accidente. »

CARLO BROSCHI

Carlo Broschi, conosciuto sotto il nome di Farinelli, nacque il 24 giugno 1705, fratello a quel Riccardo Broschi del quale si è dato un cenno biografico nel parlare de' maestri compositori educati nel Conservatorio di Loreto. Il padre Giovenale Sacchi, che ha dato in luce una vita del Farinelli, dice essere stata Andria la sua patria; ma non avendo alcuno parlato mai del come o del quando da quel paese si fosse trasferito in Napoli, è da ritenersi piuttosto quanto lo stesso Farinelli disse a Burney, allorchè s' incontrarono in Bologna nel 1771, cioè di essere egli nato in Napoli. Nulla si può dir di preciso sulla sua origine. Molti opinarono che il nome di Farinelli venissegli da *farina*, perchè suo padre Salvatore Broschi era mugnajo, o come dissero altri venditor di farina. Ma sembra più che probabile, anche per le nostre tradizioni, che questo nome gli fosse dato perchè egli ebbe per protettori e patroni al principio della sua carriera tre fratelli nominati Farina, che tra i distinti amatori della musica in quel tempo erano considerati i primi in Napoli. Il padre Sacchi assicura avergli il Farinelli fatto osservare i titoli di nobiltà che dovè esibire al Re di Spagna onde ottenere la sua ammissione negli ordini cavallereschi di Calatrava e di S. Giacomo. Per vero, riesce difficile il conciliare la distinta nascita de'parenti dell'artista con l'infame mercato ch' essi fecero della sua virilità, nella lontana speranza di assicurarsi una vistosa fortuna. Ma in quella trista epoca erano non solo tollerate, ma ancora permesse tali depravazioni, e non si mancava di trovare un pretesto qualunque onde giustificare la turpitudine del fatto. Una *ferita*, un *morso di cignale*, impossibile a guarirsi senza operare la castrazione, una *caduta*, come si disse di lui, che nella sua infanzia l' obbligò alla mutila-

zione ec. ec., insomma non vi era un musico in quel tempo che non avesse potuto o saputo raccontare la sua piccola istoriella, che nel fondo si somigliavano tutte.

Siccome l'evirazione non sempre apportava i buoni risultati che si desideravano, sovente avveniva che molti disgraziati perdevano la qualità d'uomo senza guadagnare una voce per divenir cantori. Farinelli fu tra i fortunatissimi, perchè egli ebbe la più sorprendente voce di soprano che fosse mai esistita. Non dal padre suo, come erroneamente scrisse il Fêtis, ma dal fratello Riccardo venne iniziato nei primordii della musica. Dopo qualche tempo poi, quando fu bene avanti nelle teorie e nel solfeggio non cantato, ma come mezzo onde imparare la divisione ed a sonare il cembalo, fu messo alla scuola del Porpora, di cui divenne il primo ed il più illustre allievo. Dopo aver appreso, scorsi alcuni anni sotto questo insigne maestro, il meccanismo dell'arte del canto tal quale era stabilito nei metodi perfetti dei cantori di quel tempo, cominciò ad esordire, e prima come un omaggio di riconoscenza, volle cantare nella casa dei suoi protettori, i tre fratelli Farina. Ivi l'intesero e lo ammirarono i più valenti professori di Napoli ed i più distinti dilettanti, che tutti rimasero contenti non solo, ma sorpresi ed incantati dell'eccezionale sua voce, della purità dei suoni che sapeva trarre, e della facile e brillante esecuzione, e predissero il clamoroso successo che indubitatamente avrebbe ottenuto sulle scene. Da qualcuno si scrisse che all'età di quindici anni, nel 1720, si fece sentire in pubblico la prima volta nella prima opera del Metastasio *Angelica e Medoro*, e che la singolarità di questa circostanza avesse fatto nascere fra i due esordienti un'amicizia che durò costante per tutta la vita.

È qui da osservare in contrario, primieramente che Metastasio non era in Napoli nel 1720, perchè egli lasciò Roma nel 1721, e lo fece solo per fuggire i suoi creditori. In secondo poi che l'*Angelica e Medoro* dell'illustre poeta non

vide la luce che nel 1722. Dalle nostre tradizioni abbiamo che Farinelli accompagnò il suo maestro Porpora nel 1721 in Roma, ove recavasi per iscrivere pel Teatro Aliberti l'opera intitolata *Eumene*, ed in quest' opera il Farinelli, di già celebre nell'Italia meridionale sotto il nome del *ragazzo*, fece la sua prima comparsa in Roma. L'impresario di quel teatro (1) pregò Porpora di scrivere appositamente pel suo allievo un'aria con accompagnamento di trombetta obbligata, perchè eravi nell'orchestra un valente sonatore di siffatto strumento. Il maestro accondiscese, e compose un'aria quasi di sfida tra il cantante ed il sonatore, il quale ultimo quando eseguì il suo *preludio*, sorprese ed entusiasmò il pubblico in modo che lo proclamarono invincibile, e compativano il giovine cantore che doveva venirne al paragone. Farinelli cominciò a cantare, e tanto si elevò sopra di lui, che trasportò il suo uditorio sino alla frenesia, e lo strumentista fu obbligato a darsi per vinto. Vi è però buona ragione a credere che il Porpora avesse non poco contribuito al trionfo del suo allievo. Che che ne sia, il risultato fu, che terminato lo spettacolo, il pubblico in massa attese il cantore alla porta del teatro, e l' accompagnò sino alla sua dimora tra le grida più entusiastiche di evviva e di unanimi acclamazioni.

Qui ora si presenta una di quelle contraddizioni sì frequenti nella vita di questo artista. Burney dice che Farinelli lasciando Roma si recò in Bologna ove intese il celebre Bernacchi; ma Bernacchi non era in Bologna, nel 1722. Choron e Fayolle aggiunsero al detto di Burney che fu al-

(1) Nella biografia del Porpora è riportato che l'*Eumene* fu data *in casa* del Conte Alibert. Qui si dice che fu data al Teatro Aliberti, ove eravi un impresario. In tutte le antecedenti opere da noi consultate, così abbiamo trovato riferito. A conciliare i fatti, pare che l'errore debba stare in chi prima scrisse, parlando del Porpora, *in casa* e non già nel *Teatro* del Conte Aliberti; oppure che avendo il Conte Aliberti aperto quel teatro per conto proprio con l'*Eumene*, l'avesse di poi reso pubblico e dato ad un impresario.

lora che Farinelli dimandò delle lezioni al capo della Scuola Bolognese. Non pertanto Burney confessa che il cantore restò sotto la direzione del Porpora sino al 1724, e poscia con lui fece il suo primo viaggio in Vienna nel 1725. Ora non sembra verosimile che Porpora, la più gran riputazione italiana di quel tempo per l' insegnamento del canto, avesse potuto tollerare che il suo allievo, che non era ancora uscito dalla sua scuola, gli avesse fatto il torto di prendere non dico lezioni, ma pure dimandare consigli ad altro professore, qualunque egli fosse stato. È però fuori di dubbio che Farinelli non prima del 1727 conobbe in Bologna il Bernacchi, e che dopo essere stato vinto dallo stesso nell'opera di Orlandini, riconoscendo la sua superiorità, se non in tutto, per alcune specialità che in grado eminente possedeva, si decise il Farinelli a dimandargli consigli, che l'altro acconsentì a dargli con piacere, e lusingato nel suo amor proprio, si compiacque apportare l'ultima perfezione a colui che dopo fu stimato ed apprezzato il cantante più straordinario del XVIII secolo. Bernacchi non era dotato di bella voce; ma coll' aiuto della sua somma arte aveva saputo trionfare de'suoi difetti naturali, ed acquistarsi tanta fama, che nel mondo musicale veniva chiamato *il Re dei cantanti*.

Nulla possiamo dire sull'effetto che il Farinelli produsse in Vienna nel 1725, perchè niuno ne ha parlato mai. L'anno appresso cantò in Venezia nella *Didone abbandonata* del Metastasio, messa in musica dal maestro Alboni. Ritornato in Napoli, produsse il più grande entusiasmo in una Serenata di Hasse nella quale cantava anche la celebre Tesi. Verso gli ultimi mesi del 1726 riscosse applausi in Milano nel *Ciro*, opera di Francesco Ciampi. Poi si recò in Roma, ove era atteso con grande ansietà, e nel 1727 trovavasi in Bologna. Dopo aver fatto un secondo viaggio a Vienna nel 1728 ritornò in Venezia, Roma, Napoli, Vicenza e Parma, e da per tutto ottenne entusiastiche acclamazioni.

Nel 1731 per la terza volta fece ritorno in Vienna, e dopo questo viaggio cominciò a modificare la sua maniera di cantare, basata sino allora sulle difficoltà, sui trilli, gruppetti di ogni specie, passaggi di terze velocemente ascendenti e discendenti, volate in tutti i sensi, scale cromatiche ec. ec., in una parola Farinelli non era che un cantante di gran bravura, di sorpresa e di stupore. Ciò avvenne in forza di un consiglio datogli dall' Imperatore Carlo VI. Un giorno che questo sovrano l'accompagnava al gravicembalo, ad un tratto si arrestò e disse all' artista che niun altro cantore del tempo poteva esser messo a parallelo con lui; che la sua voce ed il suo canto non sembravano appartenere ad un semplice mortale, ma bensì ad un essere soprannaturale: « Quei giganteschi tratti, quei passaggi sì « lunghi che pare non mai finissero, l'ardimento della vo- « stra maniera, eccitano lo stupore e l' ammirazione, ma « non toccano per niente il cuore. Far nascere l' emozione « sarebbe per voi facile, se qualche volta voleste essere « più semplice e più espressivo. » Queste parole dette da un vero conoscitore, da un amico dell' arte, produssero il più straordinario effetto sull' animo di Farinelli; e perchè non isprovvisto di fino spirito, comprese in un istante dal detto imperiale ciò che far doveva per divenire un cantante compiuto. Dotato dalla natura delle più belle e felici disposizioni per tutti i generi, non dubitò punto che avrebbe avuto la superiorità su tutti, anche cantando il semplice, il tenero ed il canto di espressione, ed ebbe il coraggio di rinunziare qualche volta agli applausi della moltitudine, per essere semplice, vero, drammatico, e soddisfare agli artisti ed ai conoscitori di buon gusto. Così come aveva preveduto Carlo VI, egli fu, dal momento che lo volle, il cantante più patetico, come per lo innanzi era stato il più brillante; e si vedrà in appresso che il cambiamento operato in questa sua nuova maniera, non solamente gli fece acquistare maggior rinomanza nell'arte, ma fu la causa principale

della sua gran fortuna. Di ritorno in Italia cantò con successo sempre crescente a Venezia, Roma, Ferrara, Lucca e Torino. Colmato di onori e di ricchezze, lasciò il continente nel 1733 per recarsi in Londra, colà chiamato dal Porpora che dirigeva l'Opera Italiana al Teatro *Lincoln 's Innfields*. Egli vi comparve la prima volta nell'*Artaserse* di Hasse, ove il suo fratello Riccardo Broschi avea aggiunto un' aria di uscita, che gli fece ottenere un incontro che sentiva di delirio, più facile ad immaginarsi che a descriversi, ed arrivò a tal punto di frenesia, che una dama della corte gridò dal suo palco: *Il n' y a qu' un Dieu, et qu' un Farinelli*. La sua presenza in quel teatro fece guadagnare somme bastevoli non solo a coprire tutte le spese giornaliere, ma benanche a pagare 19 mila lire sterline di debito, di modo che senza la sua venuta l'impresa stava per cadere in fallenza. Il gran favore di Farinelli era cominciato da una serata data al Palazzo di Saint-James, ove cantò alla presenza del Re, accompagnato dalla Principessa d'Orange. Allora in corte si stabilì una gara per chi facesse al cantore il regalo più magnifico, e la moda se ne impossessò al punto che per ostentazione la nobiltà faceva annunziare dai giornali i donativi che a lui largiva. L'esempio del Principe di Galles che gli aveva fatto dono di una tabacchiera d'oro contornata di brillanti e contenente biglietti di banca, era stato imitato da molti altri grandi personaggi. Farinelli non riceveva che 1500 lire sterline di stipendio al teatro. Intanto negli anni 1734, 1735 e 1736 che dimorò in Londra, la cifra si elevò a 5000 lire sterline, circa 125 mila franchi. Verso la fine del 1736 Farinelli partì per la Spagna per la via di Parigi, ove si fermò alquanti mesi, e facendosi sentire, produsse quella sensazione sì viva che era da attendersi. Luigi XV l'intese negli appartamenti della regina, e l'applaudì con entusiasmo tale, che meravigliò tutta la corte, come riferisce Riccoboni. Era in verità qualche cosa di singolare vedere Luigi XV compiacersi vivamente a sentire

un cantante, egli che poco amava la musica ed assai meno la musica italiana ; e vuolsi che avesse fatto dono al musico del suo ritratto ricco di brillanti e di 500 luigi d'oro. Farinelli non voleva fare che una semplice corsa in Ispagna, e si proponeva di ritornare subito in Inghilterra, ove aveva contratto impegni cogl' impresarii dell'Opera ; ma la sorte a lui favorevole decise altrimenti, ed il paese ch'egli non avea voluto che visitare, lo ritenne quasi per 25 anni.

Si racconta che Filippo V Re di Spagna ne'suoi eccessi di abbattimento e di malinconia, che pativa spesso dopo la morte del figlio, trasandava gli affari dello stato e rifiutavasi di presedere al consiglio, a malgrado le istanze della regina Elisabetta Farnese. Fu in questo momento che Farinelli giunse in Madrid. La regina informata di ciò, volle provare se la musica, che il re amava moltissimo, avesse avuto potere sul suo spirito. Ella ordinò un concerto negli appartamenti del re, e dimandò al virtuoso di cantar delle arie di un carattere tenero e dolce. Il re, nel sentir la voce del cantore, fu sorpreso di meraviglia. Poi l' emozione s'impossessò del suo cuore, ed al termine della seconda aria fece chiamar Farinelli, lo colmò di elogi e gli dimandò un terzo pezzo, in cui il celebre artista spiegò maggiormente la magia della sua voce e della sua somma abilità. Nel trasporto del piacere, il re gli dimandò qual ricompensa egli volesse. Farinelli pregò il re di fare ogni sforzo per uscir dall'abbattimento in che stava immerso e di cercare distrazioni negli affari del regno. Egli aggiunse che se avesse veduto il Principe felice, questa sarebbe stata la sua più gran ricompensa. Tratto sì delicato e disinteressato piacque immensamente a tutta la corte, ed alla regina in particolar modo, che alla sua volta seppe generosamente e da sovrana ricompensare il grande artista. Filippo infatti prese la risoluzione di liberarsi da quella micidiale malinconia che lentamente lo distruggeva. Egli si fece radere la barba, cominciò ad assistere a'consigli di stato, e dovè la sua guarigione al merito del can-

tore. La regina comprese l'influenza che costui poteva avere sulla salute del re, e gli fece delle proposizioni che furono accettate. Il suo stipendio venne stabilito a 50 mila franchi annui, ed il canto di Farinelli fu riserbato privativa per il solo re. Da quel momento può dirsi ch'egli fu perduto per l'arte. Divenuto favorito di Filippo V, ebbe il potere immenso del quale godono tutti coloro che occupano simili posti presso i sovrani. La sua fortuna si accrebbe, ma il suo cuore d'allora in poi fu chiuso alle emozioni dell'artista. Può dirsi che fosse come un buffone di corte; egli era là per cantare da solo a solo al re delle arie, come Triboulet faceva smorfie e diceva motti arguti a Francesco I. Ognuno può giudicare del disgusto che doveva provare. Un giorno disse a Burney, che nel tempo dei primi dieci anni della sua residenza alla corte di Spagna, e sino alla morte di Filippo V, aveva cantato ogni sera a quel Principe quattro arie che non variava giammai. Due di queste erano di Adolfo Hasse, *Pallido sole*, e *Per questo dolce amplesso;* la terza e quarta due minuetti sopra i quali il cantante improvvisava delle variazioni. Ecco che Farinelli in questi dieci anni ripetè circa 3600 volte gli stessi pezzi e non altro; il che vuol dire pagare a caro prezzo il potere e la fortuna. La Borde dice che Farinelli divenne primo ministro di Filippo V e di Ferdinando VI suo successore. Gerber, Choron et Fayolle e Gennaro Grossi sono dello stesso avviso. Bocous, che dice di aver ricevuto degli schiarimenti dal nipote di Farinelli, assicura che non da Filippo, ma da Ferdinando VI (di cui altresì continuò ad essere il favorito) non mai avesse avuto il titolo di ministro, ma sibbene il potere e l'influenza di un favorito superiore allo stesso ministro. Ecco come si esprime Bocous:

« Le bon et sage Ferdinand VI avait hérité des infirmités « de son père. Dans le commencement de son règne, surtout, il fut tourmenté d'une profonde mélancolie dont rien « ne pouvait le guérir. Seul, enfermé dans sa chambre, à

« peine il y recevait la reine; et pendant plus d'un mois,
« malgré les instances de celle-ci et les prières de ses cour-
« tisans, il s'était refusé à changer de linge et à se lais-
« ser raser. Ayant inutilement épuisé tous les moyens pos-
« sibles, on eut recours au talent de Farinelli. Farinelli
« chanta, le charme fut complet. Le roi ému, touché par
« les sons mélodieux de sa voix, consentit sans peine à ce
« qu'on voulut exiger de lui. La reine alors, se faisant
« apporter une croix de Calatrava, après en avoir obtenu
« la permission du monarque, l'attacha de sa propre main
« à l'habit de Farinelli. C'est de cette époque que date son
« influence à la cour d'Espagne; et ce fut depuis ce mo-
« ment qu'il devint presque le seul canal par où coulaient
« toutes les grâces. Il faut cependant avouer qu'il ne les
« accorda qu'au mérite, qu'elles n'étaient pas pour lui l'objet
« d'une spéculation pécuniaire, et qu'il n'abusa jamais de
« son pouvoir. Ayant observé l'effet qu'avait produit la mu-
« sique sur l'esprit du roi, il lui persuada aisément d'éta-
« blir un spectacle italien dans le palais de Buen-Retiro,
« où il appela les plus habiles artistes de l'Italie. Il en
« fut nommé directeur; mais ses fonctions ne se bornaient
« pas là. Outre la grande prépondérance qu'il continuait
« à exercer sur le roi et sur la reine, Farinelli était sou-
« vent employé dans les affaires politiques; il avait de fré-
« quentes conférences avec le ministre La Ensenada, et était
« plus particulièrement considéré comme l'agent des mini-
« stres de différentes cours de l'Europe qui étaient inté-
« ressées à ce que le roi catholique n'effectuât pas le traité
« de famille que la France lui proposait, etc. »

Farinelli era dotato di prudenza e di accorgimento. La sua condizione era delicata e difficile, e gli alti personaggi della corte erano gelosi dell'illimitato favore ch'egli godeva presso il sovrano, quantunque con loro si mostrasse umile e non abusasse mai del suo potere. Egli ebbe il dono della scelta nei suoi protetti, tanto che durante il suo lungo re-

gno di favorito si procurò pochi nemici. Si raccontano di lui alcuni aneddoti, che, per mostrare la bontà del carattere e l'eccellenza del suo cuore, vale il pregio di riferire. Recandosi un giorno agli appartamenti del re, ove in tutte le ore aveva libero accesso, traversando un'anticamera intese a dire da un uffiziale delle guardie: « Gli onori piovono su di un « miserabile istrione, ed io che servo da trent'anni non ot- « tengo nulla.» Farinelli con bel garbo fece presente al re, che qualche volta dimenticava gli uomini devoti al suo servizio, e gli fece segnare un brevetto di avanzamento, che uscendo dalle stanze del re consegnò all'uffiziale, dicendogli: « Io ho inteso a dire che servite da trent' anni, ma avete « torto di aggiungere che nulla otteneste.» Altra volta egli intercedeva dal re in vantaggio di un gran signore il posto di ambasciatore che quegli agognava: « Ma non sapete, gli « disse il re, che non vi è molto amico, e parla male di « voi? » « Sire, rispose il Farinelli, gli è così che mi vorrei « vendicare. » Il suo carattere era un misto di nobiltà e di generosità, come rilevasi da un aneddoto, per altro tanto conosciuto che servì di soggetto da farne un dramma. Farinelli aveva ordinato un abito magnifico ad un primario sarto, che, eseguitolo, glielo vestì a pennello. Soddisfatto del bel lavoro, dimandogli il suo conto; quegli risposegli che non ne aveva fatto, e nè anche l'avrebbe fatto mai. — Perchè? sorpreso dimandò il Farinelli; e l'altro tutto perplesso riprese a dire: « Per tutto pagamento ho a chiedervi una « grazia. Conosco che quanto desidero ha un valore immen- « so, come cosa riserbata soltanto ai sovrani; ma giacchè « ho avuto la buona ventura di lavorare per un uomo di « cui si parla con tanto entusiasmo, non voglio altro paga- « mento che di sentirlo cantare un'aria.» Invano il Farinelli si provò a fargli cambiare risoluzione; fu impossibile di persuaderlo del contrario e fargli accettare il prezzo dell'opera sua. Alla fin fine dopo molte chiacchiere, Farinelli prese il solo partito che gli restava. Chiuse l'uscio del suo appar-

tamento, e fece mostra, innanzi a questo melomano, di tutta la potenza dell'arte sua. Quando ebbe finito, ed il sarto ebbro di gioia gli esprimeva la sua riconoscenza e si disponeva a partire: « No, gli disse Farinelli, io non manco di « un giusto amor proprio, e tengo al mio decoro, e per « queste prerogative ho forse acquistato qualche vantaggio « su gli altri cantanti. Ho ceduto alle vostre istanze, ed è « giusto che ora voi cediate alle mie.» Nello stesso tempo cavò la borsa ed obbligò il sarto a ricevere forse e senza forse il doppio di ciò che il suo lavoro poteva valere.

Molti scrissero che divenuto Re di Spagna Carlo III, assicurasse a Farinelli la continuazione degli stipendii che sino allora aveva goduto, ritenendolo al di lui servizio. Carlo III poco tempo dopo il suo esaltamento al trono gl'ingiunse di uscire dalla Spagna, circostanza che potè spiegarsi allora dalla risoluzione che questo sovrano avea preso di segnare il patto di famiglia colle corti di Francia e di Napoli, patto al quale Farinelli si era mostrato sempre contrario, e per non farlo stabilire aveva impiegato tutta la sua grande influenza sotto i regni precedenti. Il re però continuò ad elargire al Farinelli le stesse pensioni, a condizione che dovesse stabilirsi in Bologna e non in Napoli, ove come egli stesso assicurò a Burney (1), aveva in cuor suo deliberato di andare a dimorare.

Quando Farinelli ritornò in Italia dopo un'assenza di 28 anni, trovò molti suoi antichi amici già trapassati ed altri dispersi in varii paesi. Fu dunque necessità per lui procurarsi novelle relazioni, alle quali mancava però l'incantesimo della giovinezza. L'età di 57 anni ch'egli contava, non era più quella delle amichevoli intimità, oltrechè pure gli faceva difetto il tempo necessario per coltivarle. Allora incominciò ad avvertire quel vuoto che si forma nell'anima di un artista quando ha deviato dalla sua missione. Delle grandezze passate

(1) The present state of music in France and Italy, pag. 221.

gli restavano solo le ricchezze, ma queste non compensavano la perdita di tutte le illusioni sparite. Qualche volta appena o raramente egli parlava del suo passato, della gloria ottenuta nella prima gioventù, dei tanti trionfi riportati, che reso lo avevan famoso e forse unico nell'arte sua; mentre poi serbava presente nella memoria il suo personaggio di favorito, le missioni diplomatiche affidategli, la sua Croce di Calatrava, e gli omaggi che continuamente riceveva da coloro che pur si nomavano grandi di Spagna, e da' ministri della Corona: circostanze tutte che gli fornivano una quantità di svariati aneddoti, i quali egli era felice di raccontare al primo venuto. Il grande, il celebre cantante da molto tempo aveva cessato di vivere in lui. Il cortigiano era sempre presente a se stesso, e restava per deplorare la perdita dei suoi onori e della sua influenza. Nel palazzo che avea fatto fabbricare a qualche miglio distante da Bologna e che era decorato con sontuosità, magnificenza e gusto, egli trascorreva sovente una gran parte del giorno riconcentrato in un tetro e cupo silenzio, a contemplare i ritratti di Filippo V, di Elisabetta Farnese e del VI Ferdinando; ed il più delle volte versando lagrime, quando nello squallido presente ricordava lo splendido passato. Le visite dei forestieri lo distraevano alquanto. Egli li riceveva con affabilità somma, e niente gli riusciva più gradito che quando gli si parlava del suo alto stato alla corte dell'Escuriale. Durante tutto questo periodo della sua vita si allontanò una sola volta da Bologna per un breve viaggio che fece a Roma, ove appena giunto chiese ed ottenne un'udienza dal Papa, a cui, vanaglorioso com'egli era, parlò con grand'enfasi degli onori che gli erano stati resi in Madrid, della sua grande influenza in quella corte, delle considerazioni che tutti gli prodigavano e delle immense ricchezze che colà ed altrove aveva ammassate. Il Santo Padre con quell'ironico sorriso tutto proprio di Benedetto XIV, freddamente gli rispose: « Avete fatta tanta fortuna colà, per« chè vi avete trovato le gioie che avevate perdute qua. » A queste parole non aggiungiamo comenti....

Quando Burney vide Farinelli nel 1771 nella sua casa presso Bologna, il musico già da molto tempo aveva dismesso di cantare. Sonava però il gravicembalo e la viola d'amore, e componeva della musica per questi strumenti. Egli aveva una collezione di pianoforti e di gravicembali che amava moltissimo. Tra questi preferiva un pianoforte stato costruito a Firenze nel 1730, al quale aveva dato il nome di *Raffaello d' Urbino*. Il secondo era un gravicembalo donatogli dalla regina di Spagna, che chiamava il *Correggio*. Gli altri avevano i nomi di *Tiziano*, *Guido* ec. ec. Nel salone del suo palazzo vi erano bei quadri del Murillo e dello Ximenes. In mezzo a questi aveva fatto collocare in grande evidenza, ed in bell' ordine disposti, i ritratti di tutti i principi ch' erano stati suoi protettori. Vi si vedevano due imperatori, un' imperatrice, tre re di Spagna, un principe di Savoja, un re di Napoli, una principessa delle Asturie, due regine di Spagna ed il Papa Benedetto XIV. Egli aveva molti ritratti di lui stesso, e tra questi uno ad olio, dipinto dal suo intimo Amiconi, e quello della famosa cantatrice Faustina.

Non ha fondamento l'assertiva da taluni messa innanzi che il padre Martini si fosse accinto a scrivere la sua *Storia della musica* dietro istanze del Farinelli. Il musico strinse amichevoli relazioni col padre Martini allorchè nel 1761 era venuto a stabilirsi in Bologna, ed il primo volume della Storia trovavasi pubblicato fin dal 1757. Ciò che è da notarsi si è che il Martini abbia messo a profitto per la continuazione della sua Storia una bella raccolta di libri musicali a lui dal Farinelli donata.

Questo celebre artista morì il 15 luglio del 1782, quindi nell'anno settantasettesimo della sua età, ed è stato il più gran cantante dei suoi tempi, tanto per l'arte, quanto per le sue doti personali.

GIOACCHINO CONTI

Gioacchino Conti, soprannominato Gizziellò, fu uno dei più grandi cantanti del secolo XVIII. Nacque in Arpino nel **1714**. Abbiamo dalle nostre tradizioni che in una grave malattia sofferta quando era bambino, fu solo ed unico mezzo alla sua guarigione assoggettarlo all'evirazione. Qualcuno ha preteso che la troppa povertà dei suoi parenti gli avesse determinati a speculare sulla mutilazione del proprio figliuolo; ma qualunque sia stata la vera e positiva ragione di atto sì nefando e brutale, rare volte esso ha recato più felice risultamento per l'arte musicale, quanto nel presente caso. Pare proprio che la Provvidenza avesse voluto, quasi per compensarlo in parte, accordare al disgraziato giovinetto tutte le doti necessarie onde farlo divenire un portento: voce dolce, eguale, estesa, intonatissima, insinuante, pura, unita ad espressione naturale e ad un sentimento squisito e profondo del bello. Condotto dai suoi genitori in Napoli all'età di otto anni, fu da essi presentato al loro compatriota Domenico Gizzi, del quale si è già a suo luogo parlato, con la preghiera non solo di prender cura dell'avvenire del loro figliuolo coll'insegnargli l'arte del cantare, ma di ospitarlo ancora, perchè ad essi mancavano i mezzi onde mantenerlo in Napoli. Il Gizzi dopo averlo inteso, vide immediatamente qual frutto potesse attendersi da pianta sì prediletta, e perchè uomo di buone viscere, condiscese a riceverlo in sua casa, alimentarlo e provvederlo di tutto il bisognevole. Per sette anni continui gli prodigò le più affettuose cure, istruendolo nel canto con paterna carità; e quando lo credè provetto abbastanza da poter affrontare il giudizio del pubblico, lo diresse a Roma, e ben raccomandato, a personaggi di alta portata. Questi lo fecero cantar prima nelle chiese e poi nelle adunanze private,

ed in questo primo esperimento riportò successo immenso. Fu allora che imitando i suoi antecessori *Caffarelli* e *Farinelli*, come tributo di riconoscenza all'impareggiabile suo maestro, decise di farsi chiamare, in vece di Conti, *Gizziello*, nome che portava con orgoglio e che conservò sempre nell'arte. Negli ultimi mesi del 1732 esordì in Roma nel Teatro Tordinona con l'*Artaserse* di Leonardo Vinci (1). Il successo che n'ebbe fu tale, che dallo stesso Caffarelli, siccome nella costui biografia abbiamo narrato, fu sommamente applaudito, e la fama lo proclamò in tutta Italia per gran cantante.

Nel 1733 eseguì la medesima opera in Napoli nel teatro S. Bartolomeo, ed ebbe entusiastico incontro; dopo tre anni partì per Londra, impegnato a cantare in quel teatro che dirigeva Giorgio Haendel. Fu questa l'epoca della più accanita rivalità tra il suddetto teatro e l'altro confidato alle cure ed alla direzione di Nicola Porpora, che aveva riunito insieme nientemeno che Farinelli, la famosa Cuzzani e Senesino (2), e quindi non poteva essere superato dall'altro, sostenuto dal solo genio di Haendel. Ma l'arrivo di Gizziello equilibrò in certo modo le partite, e i due teatri rivali divennero formidabili. Il nuovo venuto grande artista esordì il 5

(1) Il Fétis scrisse che Gizziello avesse esordito in Roma prima con la *Didone* e poi con l'*Artaserse* del Vinci; ma noi ci permettiamo osservare che il Vinci non compose mai una *Didone*.

(2) Carpani (lettera 9) racconta la seguente avventura:

« Senesino e Farinelli, celebri sopranisti, erano ambidue in In-
« ghilterra, ma impegnati in due differenti teatri. Cantavano ne' me-
« desimi giorni e non avevano occasione di sentirsi a vicenda. Quan-
« do il primo, per delle quistioni avute con Haendel, lasciò il suo
« teatro ed andò ad arruolarsi in quello diretto dal Porpora, allora
« fu che si trovarono insieme i due rivali. Senesino doveva rappre-
« sentare un tiranno furioso, Farinelli un eroe sventurato e prigio-
« niero; ma questi cantando la prima aria raddolcì talmente l'indu-
« rito cuore di quel feroce tiranno, che Senesino, dimenticando il
« suo carattere, corse a Farinelli e con tutto il cuore abbracciollo.»

maggio 1736 nell' *Ariodante* di Haendel, ed ebbe colossale successo. Il 12 dello stesso mese cantò nell' *Atalanta* che lo stesso maestro avea composto pel matrimonio della Principessa di Galles, e per molti anni poi continuò ad essere l'ammirazione degl'Inglesi. È da osservarsi però che Gizziello seppe trarre immensi vantaggi dalla vicinanza del Farinelli, migliorando di molto la sua maniera di cantare; tanto che quando si recò in Lisbona nel 1743, invitato ad esporsi in quel teatro di Corte, la sua riputazione s' ingigantì a tal segno, che al Re di Napoli, Carlo III, venne la felice idea di far produrre nel nuovo Teatro di S. Carlo, che pochi anni innanzi avea fatto costruire, i suoi due sudditi divenuti grandi e celebri cantori, e che tanto occupavano di loro il mondo musicale. Perciò fece venire Caffarelli dalla Polonia, ove in allora trovavasi, e Gizziello dal Portogallo, e qui riuniti, l' opera nella quale vennero a paragone questi due campioni dell' arte fu l' *Achille in Sciro* (1). Niente può

(1) I biografi precedenti, e particolarmente il signor Fétis, dicono che la musica dell'*Achille in Sciro* fosse del Pergolesi. Questo fatto non poteva da noi essere accettato, per fondate ragioni. Le opere del Pergolesi sono da tutti conosciute, e fra queste non si è mai saputo che vi fosse un *Achille in Sciro.* Niuno ne ha parlato, e vi è di più da notare che lo stesso sig. Fétis, quando, secondo il suo solito, colloca in ultimo dell'articolo l'elenco delle opere dell'autore del quale parla, in quello del Pergolesi non ha per nulla menzionato questo *Achille in Sciro.* Nel tempo di cui trattasi, il dramma in parola era stato posto in musica da due autori, cioè da Domenico Sarro nel 1737 e da Leonardo Leo nel 1739; di modo che di uno di questi doveva essere la musica nella quale cantavano Caffarelli e Gizziello insieme. Se del primo o del secondo, non possiamo con certezza asserire; ma si deve presumere che fosse piuttosto quella di Leo, perchè in più alta rinomanza di Sarro, doveva il di lui nome meglio convenire per una gara tanto solenne. Allo stesso dramma anche Jommelli e Paisiello hanno apposto la musica; ma il primo lo fece nel 1771, e Paisiello nel tempo che stette in Russia, cioè dal 1776 al 1784, ed in queste epoche Gizziello era morto e Caffarelli viveva ritirato dal teatro.

essere paragonato all' effetto sorprendente che Caffarelli produsse nella sua aria di uscita. La Corte e l'intero pubblico si abbandonarono per molti minuti ai più vivi e clamorosi applausi. Gizziello allora si credè perduto, e rimase stordito di quanto aveva ascoltato di sorprendente dal suo valoroso rivale, e del quasi delirio che aveva eccitato nel pubblico. Ma ripreso il suo spirito, disse a sè stesso: « Implorerò l'assistenza del Cielo, mi armerò di coraggio, e farò il meglio che mi riuscirà possibile. » L'aria che doveva cantare era nello stile patetico, genere chè a lui stava meglio che quello di bravura: il suono della sua voce puro e toccante, il finito della sua esecuzione, l'accento tenero, passionato, espressivo, ch'egli seppe insinuare nel proprio canto, e probabilmente la grande emozione che cagionata gli aveva il successo del suo rivale, tutto insomma lo fece salire a tal grado di sublimità, che per primo il re, entusiasmato, dimenticando qualunque etichetta, si levò in piedi a batter le mani a più non posso. Tutta la corte ed il pubblico stivato in quell'immenso teatro l'imitarono, e la sala sembrava crollare dagli applausi prolungati, per parte di quella moltitudine divenuta fremente di gioja e di contento. Il verdetto che all'unanimità allora si pronunziò, fu che Caffarelli fosse il più gran cantante nel genere brillante, come Gizziello lo era nello stile patetico ed espressivo. Nel 1749 questi due grandi virtuosi si trovarono una seconda volta assieme in Ispagna uniti alla celebre Mingotti, ed il successo che ebbero fu qual si poteva riportare da questa triade di perfezione. Dopo tre anni, nel 1752, Gizziello ritornò in Lisbona, e sorprese tutti nel *Demofoonte* di David Perez, pei grandi miglioramenti che avea apportati alla sua arte. Il Re di Portogallo lo colmò di ricchezze, e si racconta che commosso per una *pastorale* che Gizziello eseguiva in una Cantata scritta per la nascita di un principe suo figlio, questo generoso monarca gli facesse dono di una gallina e di venti pulcini d'oro d'immenso valore.

Verso la fine dell'anno 1753 l'acclamato artista risolvè di abbandonare il teatro e ritornarsene alla sua città natale. Ivi trascorse tranquillamente alquanti anni (1). Più tardi andò a stabilire il suo soggiorno in Roma; e dopo aver goduto della sua fortuna ed essere stato ammirato, stimato ed elogiato da tutti per le benefiche largizioni che prodigava agli artisti bisognosi, ai poveri ed alle famiglie che nel segreto nascondevano la loro miseria, giovine ancora (non contava che 47 anni), morì in quella città il 25 ottobre 1761, compianto da tutti, e lasciando un nome glorioso ed imperituro nell'arte.

GIUSEPPE APRILE

Nacque in Bisceglie nelle Puglie nel 1738, secondo la biografia di Fétis, e secondo quella del Villarosa nel 1746. Documenti positivi per risolvere quale delle due date sia da ritenersi, non esistono; ma pare più probabile quella riportata dal Fétis, perchè trovando che nell'anno 1763 Giuseppe Aprile era già conosciuto come valente primo musico contralto, non è ragionevolmente da presumersi che avesse allora soltanto 17 anni, come sarebbe se fosse nato nel 1746. Tutte le circostanze relative ai suoi primi anni sono rimaste ignote. Non si conosce nè quando venne in Napoli, nè se fosse evirato per caso fortuito o pel proposito di ricavarne vantaggio. Si ha soltanto dalle nostre tradizioni che giovanissimo fu ammesso nel Conservatorio della Pietà de' Turchini, e che dal tempo di sopra indicato, cioè dal 1763 in poi, percorse

(1) Mal si avvisò A. Burgh di scrivere *(Anecdotes ar. mus. p. 169)* che Gizziello si trovasse ancora in Lisbona nel 1755 quando avvenne quel terribile tremuoto che distrusse la città; e che dopo essere scampato quasi per miracolo, il grande artista per eccesso di devozione avesse preso la risoluzione di ritirarsi in un monastero, ove sarebbe morto poco tempo dopo.

una brillante carriera nei teatri delle principali città dell'Italia, della Germania, ed in ultimo nei teatri di Napoli, ove si fermò e prese stanza. Il dottor Burney che nel 1770 l'intese cantare in questa città, trovò la sua voce flebile ed ineguale; ma erano doti sue eminenti un' intonazione perfettissima, un trillo sorprendente per l'eguaglianza, per la precisione e pel colorito: in fine aveva nel suo canto moltissima espressione e sentimento, ed era dotato di gusto squisito. Ebbe la gloria di dar lezione di canto a Cimarosa. Come artista di merito, compose molta musica per camera, che fu pubblicata per le stampe in Germania ed in Londra, con gradimento generale. Oltre a ciò, scrisse una raccolta di pregevoli solfeggi pieni di belle melodie per l'esercizio del canto, che si studiano tuttavia da quei pochi che intendono apprendere il canto con quella purità di scuola che dallo Scarlatti (meno qualche intervallo di transizione) si è serbata fedele sino al Crescentini.

Giuseppe Aprile viveva ancora nel 1792, ma l' anno ed il giorno della sua morte è stato sempre ignorato.

Composizioni di Giuseppe Aprile esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1° Num. 26 duettini per due soprani, alcuni con basso, altri con violini, viole e basso ed altri strumenti.

2° *Resta ingrata, io parto, addio*, aria per soprano con più strumenti.

3° *Non so frenare il pianto*, aria idem.

4° Num. 36 solfeggi per voce di soprano col basso numerato.

LUIGI LABLACHE (1)

Avvenuta la rivoluzione in Francia al finire del secolo passato, due fratelli Lablache che avevan perduto il padre ghigliottinato, abbandonando Marsiglia nel 1794 vennero a stabilirsi in Napoli. Appartenevano a famiglia nobile, cui spettava la corona di conte; e perchè arrivati in Napoli intrapresero in società un commercio colle Indie, si è da alcuni creduto che Lablache fosse figlio di negoziante. Del primo dei due fratelli, per nome Nicola, che aveva menato in moglie una signora irlandese, Francesca Bietach, nacque in Napoli il 6 dicembre dello stesso anno 1794 Luigi Lablache, in una casa sita alla Riviera di Chiaja, e propriamente all'Arco Mirelli. È noto come con la rivoluzione erano stati aboliti in Francia tutti i titoli di nobiltà. Nicola non fu a tempo di rivendicare il suo, perchè morto durante ancora il Terrore. Il nostro Luigi Lablache forse nol fece, perchè era superbo di essersi procacciato un gran nome col suo ingegno e col sommo suo merito, doti che meglio dei blasoni potevano illustrare la sua famiglia. La Francesca Lablache,

(1) In questa biografia si trovano riferiti parecchi fatti, diversamente da ciò che in altre vien riportato sul conto di Lablache. Ad evitar ripetizioni inutili, avverto che quanto qui si narra è ricavato da autentiche fonti, poichè risulta dalle tante conversazioni mie familiari con l'esimio cantante; e come che non tutte le cose potevano esser da me ricordate, ho stimato rivolgermi ad una delle di lui figlie, la signora Francesca Lablache, vedova Thalberg, dimorante in Napoli, che con molta gentilezza si è prestata a favorirmi. Inoltre, parecchie circostanziate notizie mi furono graziosamente somministrate da personaggi di gran riguardo, appartenenti alla più alta aristocrazia, molti de' quali ancor viventi. Ed infine avverto essermi altresì giovato di una raccolta di prose e poesie intitolata *Onori alla memoria di Luigi Lablache*, in quella parte che accuratamente scrissero gli egregi cav. Andrea Martinez e cav. Cesare Dalbono.

che divideva col marito le più esaltate idee liberali, nella proclamazione della Repubblica Napolitana aveva con molto buon gusto ed artisticamente ricamato una gran bandiera, nel mezzo della quale vi era l'albero della libertà, coronato dal berretto frigio. Questa bandiera venne inaugurata innanzi alla reggia, allora detta dalla rivoluzione *Piazza Nazione* (1), ed in tale solenne circostanza si eseguì l'Inno di cui si è parlato nella biografia di Cimarosa, composto dal celebre maestro per commissione dei capi della repubblica partenopea.

Dopo il 13 giugno del 1799, Nicola Lablache, che tanta parte attiva preso avea nella lotta di quella dolorosa giornata, ove fu ferito, e creduto o fatto credere per morto, onde fuggire i primi furori delle persecuzioni del Cardinal Ruffo, venne da un suo intimo amico nascosto insieme alla moglie, al ballerino Duport ed al Cimarosa, sotto il tavolato del Real Teatro del Fondo. Trascorsi alquanti giorni, ignorando essi quale fosse lo stato delle cose in Napoli, il Duport per iscoprire terreno inconsideratamente pensò arrampicarsi sopra un alto finestrino, che dal palcoscenico di quel teatro guardava la strada sottostante. Fatalissimamente di là precipitò e morì all' istante. I poveri suoi compagni di sventura, atterriti dal funesto avvenimento, pensarono, come momentaneo rimedio, nascondere il morto sotto il palcoscenico; ma dopo cinque giorni, il puzzo del cadavere che cominciava a putrefarsi, era divenuto intollerabile. Si aggiunse a ciò che era finito quel poco di alimento che con gran rischio e pericolo aveva potuto fornir loro l'amico, senza probabilità di poterlo far nuovamente. Non sapendo trovare altro espediente, decisero di presentarsi all' autorità governativa, che in perfetta conoscenza de' loro principii ultraliberali, e di quanto avevano operato nella rivolta per favorire la Repubblica, ordinò che il Cimarosa

(1) Questa piazza, dopo il Plebiscito del 21 ottobre 1860, venne dal Municipio di Napoli decretato chiamarsi *Piazza del Plebiscito*.

venisse incarcerato in Castel Nuovo; e al Lablache, perchè francese, fu inflitta la pena dell'esilio, che non giunse a subire, poichè poco tempo dopo, nel giorno di Natale, mentre stava riunito a pranzo colla sua famiglia, morì di aneurisma, giovane ancora di anni 33. La moglie poi, trascorso breve tempo, non volendo il governo della *Santa Fede* tener conto che ancor ella era una forestiera, ma solo perchè tutti la conoscevano come autrice della famosa bandiera, fu con la Sanfelice, la Pimentel ed altri trascinata prima per le vie di Napoli, e poscia rinchiusa nel Castello d'Ischia. Come ottenesse la libertà Cimarosa, si è già detto. La povera vedova di Nicola Lablache, quasi dimenticata nelle sue dure sofferenze, aspettava sempre che la sua sorte fosse decisa; ed eran già trascorsi sei lunghi mesi da che languiva nell'orrida sua prigione. Ma non trovando il severo tribunale di Monte Oliveto nè motivi nè pretesti sufficienti e valevoli per decretare contro di lei la capitale sentenza, ordinò che venisse scarcerata e messa in libertà. Ora ecco per quale incidente fortunato la sua vita fu salva, nè i giudici ebbero ragione di condannarla. La sua cameriera vedendo un giorno avvicinarsi alla casa dei suoi padroni, ch'essa custodiva, tutta la sbirraglia dei sanfedisti, e pensando che non fosse se non per fare severa perquisizione o saccheggiarla, ebbe la felice ispirazione di buttare nel fuoco quella tale bandiera di cui sopra si è tenuto parola, che così ridotta in cenere, mancò il corpo del delitto, il quale sarebbe stato più che sufficiente a quei giudici inesorabili per condannare la vedova di Nicola Lablache all'estremo supplizio. Il fratello del padre di Luigi Lablache, che non avea preso parte alcuna ai movimenti politici nè alla rivoluzione, profittando del terrorismo che apportarono le armi cardinalizie, raccogliendo tutta la fortuna che i due fratelli avevano in comune, se ne andò in America, e da quel tempo mai più non s'intese parlar di lui, nulla curando di lasciar la povera cognata, il piccolo Luigi e le due sorelline Clelia ed Adelaide nell'estre-

ma miseria. A questa infelice vedova madre non rimase altro scampo per vivere ed alimentare i suoi tre orfanelli, se non di adattarsi a prestar la propria opera, e trovò un posto di governante in casa della Principessa d'Avellino. Venuto a regnare in Napoli Giuseppe Napoleone, tanto il principe che la principessa in casa della quale trovavasi la vedova Lablache, essendo l'uno ciamberlano e l'altra dama di corte, vollero raccomandare al Re la sorte della sventurata famiglia, ed ottennero infatti dalla munificenza del sovrano, nel 1806, come riparazione alle sventure sofferte dal padre di Lablache, un posto gratuito pel piccolo figlio Luigi nel Conservatorio della Pietà dei Turchini, ed un altro anche gratuito per la sorellina Adelaide, appena che venne istallato nel locale del Gesù Nuovo il Collegio di Musica delle donzelle. L'altra sorella, Clelia, fu collocata in una pensione tedesca, ove la mantenne la prelodata principessa per farla educare a tutte sue spese sino agli anni diciotto, e quindi ritiratala in casa Avellino, la destinò ad assistere e far da governante ad una delle sue figliuole, che divenne poi la Principessa di Centola, l'attuale Principessa d'Angri, fino a che la Clelia non isposò il Marchese Brayda. La vedova poi, la Francesca Bietach Lablache, restò in casa Avellino sino al tempo che andò a seconde nozze sposando un napoletano, Carlo Gaudiello, da cui ebbe un figlio nomato Alberto, che morì di anni 18; ed ella medesima cessò di vivere circa quarant' anni or sono.

Ritornando al piccolo Luigi, quantunque egli mostrasse moltissima attitudine per la musica, pure volontà di apprenderla ne aveva ben poca o quasi niuna. Intanto il Giurì che dirigeva la parte musicale di quel Conservatorio della Pietà, di già dichiarato Collegio Reale di Musica, ingiunse al Lablache d'imparare a sonare il violino. Di molto mala voglia il giovinetto cominciò a studiarlo, ma pure fu forza o necessità ubbidire. Una circostanza al tutto impreveduta lo fece cambiar di strumento, e svelò nello stesso tempo

quanta naturale disposizione fosse in lui per la musica. Un suo compagno di camerata, che in un giorno già determinato doveva sonare il controbasso, s' infermò tre giorni prima del concerto. Lablache non aveva sonato mai il controbasso; pure spontaneamente si offrì a sostituire il suo condiscepolo, e tre giorni gli furon più che bastevoli per imparare a ben eseguire la sua parte. Il successo che ottenne gli fece acquistare un tal qual gusto pel nuovo ingrato strumento, che in certo modo era adatto anche al suo fisico, il quale fin d'allora mostrava tendere a divenir grande e corpulento. La sua voce giovanile era di un buon contralto; ma all'età della pubertà, quando la natura opera il cambiamento, obbligato a cantare i *soli* ed anche nel *coro* del *Requiem* di Mozart, nell'occasione di un funerale che il Collegio nel 1809 eseguiva nella Chiesa dello Spirito Santo per onorar la memoria di Haydn, forzò talmente la sua voce infantile, che nel giorno dell' esecuzione non solo non potè giungere alla *fuga* finale, ma la voce gli si abbassò in siffatta guisa, da non poter più emettere alcun suono, tanto che venne timore a tutti che avesse interamente perduto l'organo vocale. Consigliato dal vecchio maestro Valente ad un riposo di alquanti mesi, un bel giorno, svegliatosi, avvertì che la sua voce erasi trasformata in un magnifico registro di basso, e dell' estensione quasi fenomenale in un giovinetto ancora imberbe, di due ottave, cioè dal *mi bemolle* grave al *mi bemolle* acuto, che se non più in estensione, in volume si è sempre ingrandito sino al suo ventesimo anno. Dopo tal felice avvenimento, fu adibito alla scuola del Valente che insegnava il canto nel Collegio, e questi con amorevole cura e con vero interesse cominciò ad istruirlo in quell'arte secondo l'antico modo, ch'era pure la vera maniera d'insegnare (1).

(1) Il Lablache raccontava spesso, e particolarmente quando voleva fare gli elogi del suo maestro, come insinuasse oltre le antiche prati-

Trasferito il Collegio della Pietà dei Turchini in S. Sebastiano, fu primo pensiero della sapiente triade che componeva il giurì dirigente la parte musicale, di ordinare nel novello stabilimento la costruzione di un teatro, indispensabile per l'istruzione degli alunni. Ciò eseguitosi prontamente, la prima opera che venne rappresentata fu *La Contadina Bizzarra* del maestro Castignace, ed al Lablache venne affidata la parte del buffo napolitano, che disimpegnò con molto successo. Impaziente però il giovinetto di sopportare la disciplina del Collegio, senza consultare altro che la sua indole bizzarra e la sua strana maniera di operare, pensò bene di scritturarsi coll'impresario del teatro di Salerno per sonare il controbasso, con mensuale assegno di ducati quindici, e fuggì dal Collegio all'insaputa dei suoi superiori. Datasene immediatamente contezza all'autorità, fu disposto che immantinente da Salerno, in mezzo ai gendarmi, l'alunno disertore si restituisse in S. Sebastiano, ed il vicerettore del luogo, latore della ministeriale all'Intendente di quella provincia, venne incaricato di andarlo a riprendere, come puntualmente eseguì (1). Rientrato in Collegio, per disposizione superiore venne messo agli arresti di un mese, trascorso il qual termine, con novella disposizione venne espulso dalla famiglia, in punizione della commessa mancanza e ad esempio degli altri alunni, acciocchè si guardassero bene nei tempi avvenire di commettere delle *scappatine alla Lablache*, identiche espressioni della ministeriale che ancora conservasi.

che, il consiglio di *solfeggiare, solfeggiare e sempre solfeggiare*. Ed infatti, sotto la direzione di questo coscienzioso e dotto artista n'ebbe poi quegli splendidi risultati che or ora vedremo.

(1) Lablache, tutte le volte che veniva in Napoli, recavasi l'indomani in Collegio a visitare per gratitudine (egli così diceva) il vicerettore Perrella, e piacevagli ripetere sempre in presenza degli alunni che gli facevano corona (ed una volta io era fra questi), la storiella di Salerno e de' famosi gendarmi, che gli furon fedeli, se non piacevoli e divertenti compagni di viaggio.

Dopo un tale avvenimento, nuovo nei fasti dei passati Conservatorii, fu promulgato un Reale Rescritto, col quale era imposto agl'impresarii di tutti i teatri del regno di non iscritturare un alunno del Collegio senza prima aver ottenuto la debita facoltà dal Governo del luogo, sanzionata da un beneplacito del ministero, sotto pena, in caso di contravvenzione, di una multa di duemila ducati e della chiusura del teatro per quindici giorni.

Messo così duramente alla porta, il povero Lablache, sprovvisto di mezzi da vivere e di vestiti, perchè la madre per la ristrettissima sua condizione in nulla poteva soccorrerlo ed a mala pena poteva provvedere a sè stessa, si rivolse agli alunni suoi compagni, che pur molto lo amavano, i quali lo provvidero chi di una e chi di un'altra parte di vestimenti, e tutti poi raggranellarono a modo di questua la tenue somma di ducati cinque, di che gli fecero presente. Colui che più cooperò al buon successo di questa volontaria sottoscrizione fu l'alunno amicissimo suo Giovanni Cioffi (1), ancor vivente, il quale di poi lo condusse, espulso com'era dal Collegio, alla locanda detta di *San Camillo*, che tuttora esiste nella via San Bartolomeo. Il Lablache per suo mezzo ottenne da un suo parente, sedicente impresario del Teatrino dei *Pupi*

(1) Quando Lablache ritornava in Napoli per riposarsi dopo qualche novello trionfo riportato, primo suo pensiero era di far avvertire l'amico Cioffi del suo arrivo. Questi, che non fu per niente fortunato musicista, e divenuto poi per bisogno copista, si avviticchiava ad esso, e non lo lasciava da mattina a sera, ricevendone poi sempre soccorsi, ed in molte guise. Un giorno, stando insieme, questo tal Cioffi cavò fuori una scatola per prendere tabacco. Lablache gliela chiese, ed avutola, entrò in altra stanza: indi a poco ritornato gliela restituì, avvertendolo di non perderla; ma l'altro nulla comprese e se la rimise in saccoccia. Andato poi via, quando gli venne il desiderio di prendere tabacco, qual non fu la sua sorpresa nell'aprirla!....trovolla piena di monete d'oro. Io intesi a raccontare con emozione tale aneddoto dal cioffi, e spesso apparivagli sul volto una lagrima di riconoscenza per Colui che era largo sempre a beneficarlo.

che trovavasi lì vicino temporaneamente eretto nel refettorio del già Conservatorio della Pietà dei Turchini, di cantare in detto teatrino le opere buffe in dialetto napoletano, e tra l' uno e l' altro atto anche dei pezzi staccati, estranei all'opera che rappresentavasi, e ciò per rendere più svariato e piacevole il divertimento diurno e serale (1). Il modestissimo compenso che ritraeva per tali sue fatiche era di cinque carlini al giorno per le due rappresentazioni, sufficienti, in quel tempo, per pagare l'alloggio ed anche discretamente nutrirsi. La riuscita che ottenne in questo suo primo esperimento nel Teatrino dei *Pupi*, fu sì splendida e clamorosa, che non più la plebe, ma la parte più culta ed intelligente della città accorreva a sentirlo ed ammirarlo, ed il teatrino, stivato sempre di pubblico, era venuto in voga solo per lui. L' impresario dell' altro pur piccolo teatrino, detto di S. Carlino, vedendo quale ascendente avesse preso sull'animo del pubblico napoletano il giovinetto Lablache, sicuro di fare un bell'affare ed un buon negozio, lo scritturò nella qualità di buffo napolitano, con lo stipendio relativamente vistosissimo di 80 ducati al mese, che il Lablache accettò con giubilo e riconoscenza. Contava diciotto anni, quando nel 1812 comparve sulle scene di quel sotterraneo teatrino, dove si rappresentavano musiche esclusivamente buffe, ed egli esordì nell'opera del maestro Palma, *L'Erede senza eredità*, come assicura il Cioffi, e non già, come scrisse il Fétis, nella *Molinara*, opera che pure cantò, ma per seconda, nello stesso teatro. Il successo che n' ebbe fu di vero fanatismo, tanto che in tutto Napoli e per lunga pezza non si parlava che di Lablache, della sua stupenda ed ammaliante voce, del suo ingegno artistico, e quasi tutti a coro prognosticavano quel glorioso avvenire che ebbe.

(1) Questi simulacri di teatro rappresentano parecchie volte (di giorno e di sera), e sono per lo più affollati dall' infima classe della plebe, che pagando pochi soldi, vi accorre volenterosa a divertirsi e ridere a crepapelle, perchè le produzioni sono scritte espressamente per ottenere questo scopo.

In questo periodo brillante di vero successo, di acclamazioni generali e di quasi delirio del pubblico napoletano, che l'artista avea saputo col suo ingegno affascinare, divenne, inebriato di tanto successo, mattamente innamorato della figlia del celebre attore drammatico sig. Pinotti, che anche con successo recitava al Teatro dei Fiorentini. Trascorsi alquanti mesi, la dimandò in isposa e l'ottenne. La Teresa Pinotti, piuttosto che graziosa, avvenente giovinetta, dotata di spirito, bene educata ed istruita dal valente suo padre, fu di gran giovamento al giovine sposo, perchè seppe elevarlo a nobili sentimenti, svegliare il suo amor proprio, spronarlo a grandi imprese, e persuaderlo (e qui ebbe qualche resistenza a superare) a lasciar di cantare il dialetto napoletano, pel quale egli mostrava passione, e studiare esclusivamente la lingua italiana per divenire nell'opera seria cantante drammatico. In una parola, la dolce compagna ch'egli aveva scelta per abbellirgli la vita, sublimò il suo spirito, trasformandolo in un altro uomo... che poi divenne celebre!

Dopo i grandi successi ottenuti nel piccolo S. Carlino di Napoli, fu scritturato per Messina ed ebbe incontro felicissimo. Nell'anno dopo venne ricercato dall'impresario del teatro di Palermo, che era un tale Rossi, il quale in società con Barbaja conduceva il teatro di quella capitale ed aveva i famosi *giuochi d'azzardo* in Napoli e Sicilia. Esordì in quel Teatro Carolino con l'opera di Stefano Pavesi *Ser Marcantonio*, ed il successo fu pari alla grande aspettativa che si aveva di lui. Indi mettendo in pratica i salutari consigli della moglie, smise di cantare il dialetto napoletano ed assunse il carattere di primo basso cantante. Nel tempo che si fermò in quella città fu sempre bene accetto, amato e festeggiato.

Lontano dal centro dell'Italia, era poco conosciuto; ma la sua riputazione ingigantendosi ogni giorno di più, fe' risolvere i direttori dell'imperial Teatro della Scala di scritturarlo. Ivi fecesi da prima sentire nella *Cenerentola* di Rossini, can-

tando la parte di Dandini, ed ottenne clamoroso incontro, ricevendo i più lusinghieri elogi dagli artisti non solo, ma dai valorosi dilettanti, chè molti ne contava in quel tempo la musicale Milano. Non però si lasciava di fargli osservazioni sul suo modo di pronunziare, che sentiva di troppo il dialetto napoletano; e non fu che a stento e a gran fatica, sempre sussidiato dai consigli della moglie e da una ferrea volontà che lo dominava in tutte le difficili imprese, che riuscì a correggersi e liberarsi a poco a poco delle pecche che gli si addebitavano, nonchè a farsi più tardi ammirare per la purezza ed eleganza della sua pronunzia. Era l'anno 1821, ed il Mercadante scrisse per Milano la sua *Elisa e Claudio*, nella quale il Lablache si collocò nella sfera di gran cantante, dal gusto squisito, dalla voce potentissima e dal gran sentimento drammatico. Tale meritata rinomanza in poco tempo divulgossi per tutta Europa.

Riunitosi in quel tempo il Congresso di Laybach, onde rendere piacevole quel soggiorno agli ospiti coronati, si cercarono i migliori artisti per rappresentare in quel teatro, ed il Lablache fu uno dei primi ad essere invitato. Il successo che ivi ottenne fu veramente entusiastico, ed i sovrani tutti spesso facevano i più lusinghieri rallegramenti al Re di Napoli per avere un suddito di tanto eminente merito e valore come Luigi Lablache. Ferdinando I volle conoscerlo, e lo nominò cantante della sua real camera e cappella. Dopo Laybach recossi in Torino per cantare in quel Regio teatro, e rappresentò la difficilissima parte di Uberto nell' *Agnese* del maestro Päer. Gli elogi che gli vennero prodigati furono immensi. In tutta quella stagione cantò altre opere, e sempre con successo crescente. Da Torino si recò a Venezia, ma non si conosce se unicamente per visitarla, oppure per cantarvi, e dopo ritornò a prendere stanza in Milano.

Domenico Barbaja, che non lo perdeva mai di vista, sempre più invaghito del suo fenomenale ingegno, e vedendo il fanatismo che da per tutto destava, volle immediatamente

scritturarlo a buone condizioni pel Teatro di Porta Carinzia in Vienna, ove l'avevan preceduto l'anno avanti quelle sommità artistiche che venivano dal S. Carlo di Napoli, la Colbran, la Comelli, la bella Ekerlin, Nozzari, David, Botticelli e Ambrogi. Ivi giunto nella primavera del 1823, vi si trattenne sino al luglio vegnente. Esordì nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini, con la Fodor (*Rosina*), la Ungher (*Berta*), Donzelli (*Lindoro*), Ambrogi (*Don Bartolo*) e de Franco (*Don Basilio*): il successo che ne ottenne fu straordinario, favoloso, ed i Tedeschi lo giudicarono sommo, per la bellezza della voce di tempra metallica che lo faceva signoreggiare sulle orchestre, per la verità della sua azione, e per la profonda conoscenza della musica. Per seconda opera cantò nella *Gazza Ladra*, poi nel *Matrimonio Segreto*, e poi nella *Cenerentola*, nella *Donna del Lago* e nelle *Nozze di Figaro*, e sempre in compagnia di quei famosi rimasti celebri nel campo dell'arte, Fodor, Sontag, Comelli, Ungher, Dardanelli, Ekerlin, Nozzari, David, Donzelli, Ambrogi.

Scritturato sempre con lo stesso Barbaja, lasciando Vienna si recò in Napoli per cantare nei Reali Teatri, e vi arrivò nell'agosto dello stesso anno, 1823. Appena giunto, vi fece ricercare quel suo camerata ed intimo amico Giovanni Cioffi, e sempre memore delle affettuose cure in altri tempi prodigategli, lo regalò di una ripetizione d'oro con catenella di molta eleganza e valore. Nello stesso mese di agosto si produsse nel Real Teatro del Fondo col suo prediletto *Barbiere*, e gli faceva bella corona la stessa eletta compagnia di Vienna. Egli fu accolto da' Napoletani con tale entusiasmo, e questo così spontaneo, unanime e clamoroso, che si direbbe assai meno del vero volendolo descrivere. Nell'autunno seguente cantò in S. Carlo nell'opera di Mercadante *Costanza ed Almeriska;* e nell'inverno rappresentò la parte di Assur nella *Semiramide*, eseguita dalla Fodor, dalla Comelli (*Arsace*), dal Ciccimarra (*Idreno*) e dal Benedetti che rappresentava il sommo sacerdote. Egli si mostrò ammirevole,

sorprendente nella parte del protagonista, con quel pronunziato spavento nel gran finale del *Qual mesto gemito,* e con quella tetra calma nell'adagio del duetto del 2° atto *Quella ricordati notte di morte;* ivi di tanto in tanto alcuni più risentiti accenti della sua voce manifestamente ti avvertivano che quella non era quiete, ma apparente e simulata serenità nel truce Assur, la quale solo velava e non nascondeva la funestissima trepidazione ed il terrore onde era turbato, commosso ed espugnato il perverso animo dell'uccisore di Nino. Della grande scena del delirio fu detto da quel celebre artista De Marini, che allora trovavasi scritturato in Napoli al Teatro dei Fiorentini: *Non credo che alcun artista drammatico potesse meglio eseguirla.*

Nella gala del 12 gennajo 1824 prese parte nella gran *Cantata* eseguita da tutte le compagnie riunite, che Barbaja volle mostrare in una sola volta prima di terminare la sua gestione teatrale, la quale finì col sabbato di Passione; ed eccone l'esatto elenco:

Prime donne soprani

Signore Fodor Mainvielle, Ferron, Ferlotti, Ekerlin, Dardanelli, Fontemaggi e Canonici.

Prime donne contralti

Signore Comelli e Cecconi.

Seconde donne

Signore Gorini, Debernardis e Cecconi.

Tenori

Signori Nozzari, David, Rubini e Ciccimarra.

Baritoni

Signori Botticelli, Bossi e Bolognesi.

Bassi

Signori Lablache, Ambrogi, de Franco e Benedetti.

Vi erano poi otto seconde parti. Questa Cantata fu eseguita insieme ad un gran ballo, *La Carovana del Cairo*, con otto coppie celebri danzanti. Oh qual differenza co'tempi presenti!!

Nel corso della quaresima, Lablache rappresentò l'ultima

opera in S. Carlo, *Il Sansone* del maestro Basily, ed ebbe buon successo. Nella primavera di questo stesso anno ritornò in Vienna per la seconda volta. Ivi si fermò sino alla Pasqua del 1825, termine dell'impresa Barbaja in quel teatro, ed ebbe successo, se può dirsi, anche maggior di quello che ottenuto avea la prima volta. I Viennesi furon talmente stupefatti di ammirazione per tanto sorprendente merito, che in suo onore fecero coniare una medaglia con la seguente epigrafe: ***Actione Roscio, Ioppe cantu, comparandus utrique, lauro conserta, ambobus major.*** Viennae 1825.

L'inglese M. Glossop, che dopo Barbaja assunse la direzione dei Reali Teatri di Napoli, scritturò Lablache, che esordì nell'inverno del 1826. Per la gala poi del 30 maggio cantò nell'opera ***Bianca e Gernando*** di Bellini, il quale per lui aveva appositamente scritto la parte di Filippo. Egli emerse luminosamente nell'andante della sua aria ***Da che tragge i suoi di Carlo sepolto,*** composizione originale nella forma e nuova in quel tempo per la declamazione, che l'artista seppe perfettamente interpetrare, ritraendone il più grande effetto. Nel terzetto del primo atto e nell'ultima aria finale] si mostrò attore sublime, specialmente nella controscena che faceva con Bianca. Verso la fine del giugno cantò ***Il Solitario ed Elodia*** di Stefano Pavesi; nella gala del 6 luglio l'opera in un atto di Donizetti ***Elvira;*** e nell'agosto ***L'Ultimo giorno di Pompei.*** In quest' opera, una delle più belle, se non davvero la più bella per ispirazione del Pacini, Lablache si mostrò sommo, sostenendo la parte di Sallustio. Quanta dignità, quanto carattere, quanta imponenza in quel personaggio degno proprio della grandiosa Roma! Quale entusiasmo manifestava, sì nella fisonomia che in tutti i movimenti della persona, in mezzo a quel popolo che lo acclamava vincitore, pronunziando quelle parole:

Se i Numi fausti sperar mi lice,
Ah! sempre rendano Pompei felice,
Di più quest'anima bramar non sa!

E quanta verità di espressione, di rassegnazione, di sofferenza nel famoso duetto (uno dei più bei pezzi dell'opera) colla moglie Ottavia, quando la voleva trovare innocente! Egli era davvero sublime in quegli affettuosi e patetici momenti. Chi non ebbe la fortuna di vederlo e di sentirlo, è impossibile che possa formarsene un adeguato concetto. Nell'autunnale stagione cantò *Alahor in Granata* di Donizetti; nel 19 novembre la *Niobe*, e nell'inverno del 1827 l'*Amazilia*, ambedue opere del Pacini, che ebbero il più splendido incontro, e la seconda come ispirazione è una delle più felici di questo fecondo compositore. Nell'ottobre dello stesso anno cantò *Gli Arabi nelle Gallie* dello stesso maestro, opera scritta per Milano ed eseguita per la prima volta in Napoli; e nel 19 novembre rappresentò, anche del medesimo autore, *Margherita Regina d'Inghilterra*.

Per la gala del 1° gennajo 1828, che fu la prima rappresentazione dell'*Esule di Roma* del Donizetti, egli si mostrò stupendo, inarrivabile nel personaggio di Murena: l'Adelaide Tosi, Bernardo Winter e Benedetti fecero benissimo la cornice del quadro. Questo fu il primo gradino che aprì al maestro di Bergamo le porte del tempio della gloria. Al successo di quest'opera, che fu veramente splendidissimo, contribuì non poco Luigi Lablache, che nel terzetto del primo atto seppe tanto sublimar la sua parte, da spingere il pubblico più che all'entusiasmo, al delirio. Questo *terzetto*, superiore ad ogni elogio, che sotto tutt'i rapporti è una delle più spontanee ispirazioni del Donizetti, da non dirsi secondo al sestetto della *Lucia*, al quartetto della *Parisina*, al finale del *Poliuto*, a quello dell'*Anna Bolena* ec., non poteva avere più fedele, vero e sapiente interprete che Luigi Lablache. Egli seppe talmente trasfondersi, immedesimarsi nel personaggio del protagonista e cavarne tanto portentoso effetto, che niuno dopo di lui potè uguagliarlo. Era veramente grande in quei suoi accenti sommessi ed interrotti, con quel volto turbato e contraffatto, quei capelli sconvolti

e sollevati sulla fronte, quell'agitata e vacillante destra distesa al tradito Settimio, quel tremito dell'intero corpo: era tale una manifestazione di rimorso, di duolo, di pentimento e di tutta l'affannosa guerra da cui veniva travagliato l'animo del personaggio, che in coloro che quivi l' udirono e il videro, se grande fu la commozione, incancellabile è la ricordanza che ne serbano.

Nel 12 gennajo 1829 cantò *Il Paria* dello stesso Donizetti; e nella quaresima il *Saul* del maestro Vaccai ed il nuovo *Mosè* di Rossini. Nell' aprile fu invitato in Parma per l'apertura di quel ducal Teatro, e vi esordì nella *Zaira* di Bellini; e quantunque l'opera avesse avuto mediocre successo, pure il Lablache nella parte di Orosmane si mostrò degno dell'alta riputazione che godeva. Dopo la stagione di Parma ritornò in Napoli, e si riprodusse al Real Teatro del Fondo nella farsa *Il Giovedì Grasso* di Donizetti. Nel 10 agosto cantò in San Carlo la *Teresa Navagero* del maestro Guglielmi; nell' autunno la *Didone Abbandonata* di Mercadante, e poi *L'Orfano della Selva* del maestro Carlo Coccia. Nel 19 novembre cantò *Il Contestabile di Chester* di Pacini. Nel carnevale del 1830 rappresentò al Real Teatro del Fondo la farsa *I Pazzi per progetto* del Donizetti, e nella quaresima vegnente *Il Diluvio Universale* dello stesso autore.

Immediatamente dopo si recò a Parigi scritturato per cantare al Teatro dell'Opera Italiana, ove esordì il 4 novembre, e si fece ammirare come attore per l'ingegno flessibile ch' egli spiegava nello stile buffo e nel serio, e come cantante per la potenza incomparabile del suo organo, per la forza dell'esecuzione, e per la perfezione della sua intelligenza musicale; e veramente fu giudicato gran comico nel Geronimo del *Matrimonio segreto*, nel *Socrate Immaginario*, nella *Serva Padrona*, nel Figaro del *Barbiere* e nel Leporello del *Don Giovanni;* eccellente caricaturista nella *Pruova d'un'opera seria*, nelle *Cantatrici Villane*, e quando rappresentava la parte del *Dandini* o l'altra del *Barone di Monte*

Fiascone nella *Cenerentola*. In tutte queste opere ch'egli eseguì in Parigi nel giro di quasi due anni, ebbe il più splendido successo, e maggiore di tutti gli altri del suo tempo, veniva universalmente proclamato il *Re della scena*.

Ritornato in Napoli nell'estate del 1832, dedicossi allo studio dell'*Anna Bolena*, che si rappresentò nel Teatro S. Carlo per la gala del 6 luglio. Nell'autunno cantò la *Sancia* dello stesso autore e la cantata di Pacini *Il Felice imeneo*. Ai 12 gennajo 1833 cantò nella nuova opera dello stesso Pacini *Gli Elvezii;* nella quaresima al Real Teatro del Fondo in quella del maestro Cordella *Il Marito disperato;* e nella primavera nel *Guglielmo Tell* di Rossini, che per la prima volta si era dato in Parigi nel 1828. Nel 30 maggio cantò il *Ferdinando di Valenza*, e poi *L'Assedio di Messina* del Pacini; nell'estate la *Bianca di Belmonte* di Genoves; e nell'autunno la bella opera di Hérold, *Zampa*, al Real Teatro del Fondo. Nel 12 gennajo del 1834 prese parte alla Cantata che il maestro Mandanici scrisse per S. Carlo nella ricorrenza della gala, e nell'inverno fu protagonista nella nuova opera del Coccia *La Figlia dell'Arciere*. Subentrata l'impresa della *Società d'industrie e belle arti*, fu scritturato immantinente il Lablache e comparve nella primavera al Real Teatro del Fondo con *L'Elisir d'Amore* di Donizetti. Per la gala del 30 maggio cantò nei *Normanni a Parigi* del Mercadante, e poi allo stesso S. Carlo nel *Don Giovanni* del Mozart, rappresentando la parte di Leporello con la Ungher (*D. Anna*), la Del Sere (*D. Elvira*), la Tacchinardi Persiani (*Zerlina*), Salvi (*Don Ottavio*), Cresci (*D. Giovanni*) e Costantini (*Masetto*). In tutte le sopraccennate opere ebbe sempre le più lusinghiere ed entusiastiche ovazioni. Era quasi una vera festa di famiglia pel pubblico napoletano il veder Lablache sulle scene di S. Carlo e del Fondo. Colla sua sola presenza egli infondeva la gaiezza, il brio, il buon umore, ed elettrizzava i suoi cari compatrioti, ch'eran felici di trascorrere una piacevole serata ad udirlo, ad ammirarlo, ad applaudirlo sempre.

Desiderato e richiamato in Parigi, vi si recò nello scorcio del 1834, e vi giunse in tempo per cominciare le pruove dei *Puritani* di Bellini, che per lui composto aveva espressamente la parte di Giorgio. Per non ripetere sempre le stesse frasi, non diciamo come anche in quest'opera e nelle altre susseguenti venisse acclamato e festeggiato: ormai tutti lo sanno. Dopo cantò nel *Marino Falliero* del Donizetti, ed in fine ne' *Briganti* di Mercadante, opere scritte appositamente per quel Teatro Italiano, e la prima nella stessa stagione, ma che dopo i *Puritani* non ottennero che un successo di semplice stima, quantunque contenessero bellissimi pezzi e magistralmente elaborati.

Dopo trascorso l'inverno in Parigi in mezzo alle ovazioni generali, recossi a Londra per cantare nell'estiva stagione. L'entusiasmo che colà produsse fu un vero entusiasmo inglese, che tanto è maggiore in quel popolo, per quanto minore è l'attitudine che possiede per la musica. La sua colossale voce sulle scene di Londra svegliava la naturale freddezza dei figli d' Albione e gli entusiasmava. Forse non applaudivano per convincimento, ma per quel profondo rispetto per le arti e per la scienza che sventuratamente manca a molti altri popoli, e a noi per primi. Gl'Italiani applaudono per sentimento e con trasporto, i Francesi per diletto o per moda, i Tedeschi per culto, perchè per loro la musica è una religione; ma gl' Inglesi applaudono perchè si credono nel dovere di applaudire a quello che tutti i pubblici applaudono ed encomiano, perchè non si possa mai dire che un inglese si opponga alla pubblica opinione. Ed a questo proposito non si può fare a meno di ripetere ciò che all'occorrenza spesso con la sua naturale lepidezza lo stesso Lablache dilettavasi di narrare: « Gl'Inglesi (è egli che parla) per la maggior « parte recandosi in teatro dopo il pranzo, sono piuttosto « ilari anzi che no. In generale essi poco amano la mu- « sica, ed i moltissimi non comprendono la lingua italiana: « pur nondimeno vogliono l' opera italiana, e tutti corrono

« seralmente a popolar la sala di quel teatro. Come dice-
« va l' inimitabile nostro buffo napoletano Casacciello, *che*
« *la musica è bella e fa dormire*, si avverava spesso que-
« sto caso con quei bravi isolani della platea di Londra, che
« senza volerlo, profondamente si addormivano. Quando io
« dal palcoscenico avvertiva ch'erano bene assonnati, allora
« davo fuori *quattro cannonate della mia voce*, e svegliavo
« tutti. Essi, più sorpresi dal mio *vocione* che dilettati dal
« mio canto, mi applaudivano freneticamente, ed il più delle
« volte con urli da impaurire dimandavano il *bis* del pez-
« zo, che, perchè immersi nel sonno, non avevano punto
« inteso. Dopo di che, a dire il vero, io cantava di molto
« buona voglia, perchè vedevo che stavano svegliati a sen-
« tirmi.» Terminata la stagione teatrale si recava nei così detti *Festivals* delle grandi città di provincia dei tre regni uniti, e guadagnava somme quasi favolose. Incantata delle pregevoli qualità di questo sommo artista, la regina Vittoria (musicista *hors ligne*) lo invitava nei concerti che dava di giorno, e nelle sue intime serate musicali, anche perchè prima di ascendere al trono era stato il suo maestro di canto. Avvenuto il suo matrimonio col Principe Alberto, divenne allieva dell' egregio maestro Michele Costa, come è riferito nella biografia di costui. Per molti anni Lablache passava così le stagioni nell'estasi inebriante di sempre nuovi e meritati trionfi. L'inverno a Parigi, l'estate in Londra, e dall'agosto in poi, che la stagione teatrale terminava in questa città, faceva il giro delle provincie inglesi, ricevendo spontanee ed unanimi acclamazioni da per ogni dove.

Egli fu grande ed ammirevole nell'arte sua, chè senza mai dare in verun eccesso, e fra i giusti e naturali limiti di essa spaziandosi e contenendosi, seppe produrre belli e stupendi effetti, riscotendo un numero infinito di applausi e di corone sopra i più grandi teatri musicali di Europa. Fu il vero interpetre della musica di Rossini, il più degno suo rappresentante, e fra la natura di questi due grandi e sublimi in-

gegni, che mai non andranno indivisi, si osserva una notevole contemperanza.

Immenso egli si mostrò nella piccola parte del padre nell'*Otello*, che espressa da lui, diveniva tanto grande che forse nè anche lo stesso Rossini l'aveva così altamente concepita. Nel momento che malediceva la figlia Desdemona, chi non vide e non intese Lablache, non può formarsi un' idea della sua grandezza artistica. Questo gran finale, che può dirsi il finale della maledizione, cantato da lui e dalla Malibran, bastava di per se solo a dare un'idea adeguata di quel grado di sublimità cui può giungere la musica quando nella rappresentazione il capolavoro è affidato ad artisti la cui anima privilegiata sa compenetrarsi del sentimento dell'autore. Nell' opera musicale la rappresentazione è la forma plastica, che deve rivestire non solo il concetto dell'artista creatore, ma come una seconda veste ancora la forma musicale; è quindi parte integrante del componimento, il quale sarà tanto più consistente con l'ideale dell'autore, quanto più in ogni sua parte sarà vicino alla perfezione.

Lablache si mostrò sorprendente nell'ultima creazione del Rossini, il *Guglielmo Tell*, commovendo e scotendo i petti di quanti stavano ad ascoltarlo. Vero più che credibile, l'imperio che sugli astanti esercitava era più che potente, irresistibile. Nè solo questo emanava dall'eloquenza posta nel significare le melodie e le locuzioni, ma dal volto, dagli atti e dalle movenze tutte della persona. Egli raggiunse il punto più culminante e perfetto della tragica rappresentazione musicale nel *Guglielmo Tell*, opera in cui tutti gli affetti del poema furono col maggior vigore ed ampiezza ed eccellenza di forma significati; opera in cui le condizioni melodrammatiche ebbero la loro piena esplicazione, quale richieder si poteva da un'arte lirica, siccome la musica veramente ed essenzialmente deve considerarsi, quando non si voglia sconoscerla o falsarla, negando all'ideale sua bellezza, che emerge dall'i-

deale sostanza di lei, l'indipendente sua qualità e potenza. Per altre opere di anteriore maniera, il Rossini aveva avuto nel Lablache il suo interpetre; non l'ebbe in Francia per quelle dell'ultima sua maniera, e ritrovollo solamente allorchè il *Guglielmo Tell*, rappresentato in Italia, ebbe a protagonista il nostro cantore. Valoroso nelle altre musiche, sommo si appalesò in questa, dove il duplice affetto con egual forza egli espresse. Da maschia dualità di sentimenti fu ivi compreso, sendochè all'amore della patria seppe con tanta intensità la paterna tenerezza mescere, che fu capace di ridestare in altrui vivamente queste due diverse passioni che significar doveva. Il suo genio, la sua arte, il suo spontaneo e caldo immaginare, tutto ivi trovò il più gran campo a spaziarsi, ed egli maggiormente ivi sfavillò fra quegli alti concetti e fra quelle fattezze derivanti dall'intiera pienezza dei mezzi moltiplici e svariati dell'arte.

Nell' Errico VIII dell'*Anna Bolena* egli mostrava energia di azione e grande intelligenza. Chi non trovava nelle maschie e riposate inflessioni della sua voce e non leggeva nel suo aspetto altero e nella sua fronte severissima la tenacità immutabile ed il vigor di volontà che si accoppiava alla forza dei succedentisi desiderii del sire inglese?.. L'accento della voce e la fiera dignità e maestà della persona egualmente dicevano che colui che si aggirava per la scena era l'ottavo Errico; nè starò a ricordare con quanta grandiosità tonasse la sua voce dal fondo del proscenio, quando, aprendosi le cortine, egli appariva pronunziando le parole *Destre armate in queste porte, In mia reggia nudi acciar!* ed allorchè con ippocrita tranquillità chiamava testimone l'intero regno dell'infedeltà di Anna Bolena; nè l'accento maraviglioso di quelle altre *Tace ognuno e ognun tremante* ec., e l'ironico disprezzo nella stretta del gran terzetto *Salirà d'Inghilterra sul trono Altra donna più degna d'affetto* ec., che era cosa pur tanto solenne e degna di eterna ricordanza. Donizetti, parlando della sua *Anna Bolena*, diceva che ove

a lui stesso fossero stati concessi i mezzi vocali di Lablache, non era certo se avrebbe potuto aggiungere al pari di lui coll'esecuzione un'altrettale vita al suo componimento. Più che tutto un plauso europeo o mondiale, valeva questa laude dell'illustre maestro di Bergamo.

Grandioso egli era nell'Oroveso della *Norma*, quando mostravasi invaso da quella falsa potenza sacerdotale, alla quale certo egli stesso non credeva, coll'ira in cuore di una nazione soggiogata ed oppressa; era immenso quando in mezzo ai suoi Druidi intonava l'inno di guerra, e quelle profetiche parole dell'introduzione *Sì parlerà terribile Da queste querce antiche* ec.; e nella scena finale quando, intenerito dal pianto di lei, perdonava la figlia che tra il terrore e la vergogna confessavagli di esser madre, era allora grande ed ammirevole e trascinava l'intero pubblico a partecipare della sua emozione. Egli possedeva in grado eminente la potenza del sentimento drammatico, e ciò che a pochi virtuosi privilegiati concesse Iddio, il *grido del cuore!...*

I genii nelle arti non possono mai servir di modello; chi più li comprende meno l'imita. Essi concepiscono grandiosamente ed eseguono maravigliosamente. Essi stessi il più delle volte non sanno quello che si fanno, perchè una potenza superiore li guida, li domina, gl'investe. Essi sublimano la natura perchè la sollevano a quel beato mondo d'immagini e di affetti che costituisce l'anima, la fantasia dell'artista. Essi in quegli stupendi sublimi momenti d'ispirazione ci rendono gli echi ed i riflessi di una virtù superiore, ch'è qualche cosa che viene dal Cielo, e perciò quasi ci trasporta, ci rapisce al di là della terra. Definite s'è possibile l'entusiasmo, il trasporto dell'arte, ed avrete definito il genio, l'opera dell'artista. Badate però che a comprendere i genii val poco la ragione e meno le regole, può molto in vece il cuore e la fantasia; e infine, anzi che discorrere e spiegare, quel che resta a far di meglio si è l'ammirare e il tacere.

Rossini diceva sempre: « Molti cantanti dei tempi miei fu-
« rono grandi artisti; altri sono stati sommi, ed anche ini-
« mitabili, se vuolsi, nelle loro specialità: ma i veri genii
« non sono che tre: *Il Papà Lablache;* il prediletto figlio,
« il vero *Rubino del canto,* il caro *Don Giovan Battista;* e
« quell'*enfant gâté* della natura, *Maria Felicita Malibran* (1). »
E Rossini non s'ingannava nei suoi giudizii: egli giudicava da grande qual era, e dava sempre nel segno.

Ritornando al nostro Lablache, egli fu sommo per ogni conto nell'arte sua. La sua nobile fisonomia, la sua alta statura lo difendevano in certo modo dal difetto della pinguedine. Di tutti i favori gli era stata dispensatrice generosa la Provvidenza: voce bella, eguale, estesa, vigorosa, flessibile, capace del pari degli effetti più potenti e più dolci; ingegno e gusto squisitissimo; volto prestante ed esprimente fierezza e pietà, sdegno e amore, perfidia e bontà, e quanti sentimenti diversi ed opposti si volessero. Di più le qualità del suo spirito, la sua istruzione svariata, le sue estese cognizioni nella musica, infine le sue abitudini di una società distinta ed elegante, formavano nella sua persona e nel suo ingegno l'insieme più soddisfacente che si possa incontrare nelle parti ch'egli rappresentava sulla scena. Come uomo era stimabilissimo, della più esatta probità nelle sue relazioni sociali, e lo stesso affetto per l'arte e per l'onesto l'attirava del pari. Egli insomma non era meno considerato nella vita privata, che ammirato nel teatro. Tutti questi naturali doni unico il facevano, ed unico fu; chè la natura non si piace a ripetere certi esseri così fuori degli ordinarii, e, come disse Ariosto, non sì tosto ne procrea alcuno, ne manda infranta la stampa.

Nel cominciare del 1852, Lablache ricevè invito di recarsi a Pietroburgo per cantare in quell'Imperial Teatro con compensi vistosissimi. I suoi successi nella metropoli di quel vasto impero non furono meno splendidi, brillanti ed

(1) Era il suo modo di chiamare queste tre perle dell'arte musicale.

entusiastici che quelli ottenuti in Parigi, Londra, Vienna ed in tutte le grandi città d'Italia, ed a preferenza nella diletta Napoli, che qual figlio amoroso amava molto, e ch'egli non si stancava mai di lodare anche artisticamente, perchè da per tutto, sempre che presentavasi l'occasione, cantava quelle amene e vaghe nostre canzoni popolari, e celebrava la sua cara Napoli quasi sempre con quella non mai abbastanza lodata aria del Fioravanti scritta nella sua *Camilla*, che comincia colle parole:

Napole 'nche te veco,
Voglio jettà no strillo;
No vaso a pezzechillo
Po subeto te do (1),

e che da lui cantata e recitata, era un vero giojello di eleganza, di grazia, di spirito comico e d'indescrivibile effetto; perchè l'ingegno ed il buon gusto avea a lui la natura donato, e per così dire infuso. La spontanea versatilità per tutti i generi di musica, se rese l'artista ottimo nel melodramma, fu causa che non inferiore si mostrasse nell'opera semiseria e nella buffa. In quest'ultima specialmente ci conviene predicarlo singolare, insuperabile. Piacevoli motti vennero da lui introdotti ed adoperati a proposito, e dove eran voluti e richiesti. Egli considerò e comprese il vero carattere da darsi all'esecuzione di questo genere di componimento, il quale, se racchiude nella parte musicale concetti di gaiezza e di brio, non al certo ha per iscopo suo principale il ridicolo e le scurrilità de'buffoni. Ascoltaronsi per lui con grazia e leggiadria i *parlanti*, ovvero quelle melodie parlanti, se così possono definirsi, mentre l'orchestra discorre coi suoi motivi; e quando una spontanea e cara

(1) Che suona in italiano:

Quando ti vedo, Napoli,
Un grido vo' mandar;
Ed un baciozzo a pizzico
Ti voglio poi donar!

cantilena era affidata al suo labbro, da questo graziosamente ed amabilmente disciogliievasi; sicchè quella comica rappresentazione egli giammai obbliava nè obbliar ti faceva. Egli, unito alla celebre Giuditta Pasta ed al genio della Malibran, seppe primo in Italia ben congiungere all'arte del cantore quella dell'attore. Fu inoltre uno de' principali innovatori dell'opera lirica, e porgeva a'suoi uditori inestimabile diletto, e di utile ammaestramento era a chi l'arte professava, ed in quest'arte fu pari a nessuno, soltanto a sè medesimo. Era un influsso di soavità e di grandezza canora, che dalle rive sebezie alle regioni del Tevere, dell'Arno e del Po mirabilmente si propagava. Tra i moltissimi eminenti pregi suoi, egli declamava i recitativi, e musicalmente declamavali; di talchè cagione di non poca commozione divenivano le sentite note dei recitativi di tante opere che si potrebbero citare a nobile esempio di chi li compose e di chi gli eseguì (1).

Chiunque si farà a leggere le pagine dello Scudo, del Blaze, del Fétis e del Berlioz non potrà non vedervi nettamente tratteggiata l'indole e le qualità dell'ingegno mu-

(1) Un giorno trovandomi a Parigi fui a visitarlo. Erano le 11 ore a.m. Il suo domestico, che mi vedeva spesso nella più grande intimità col suo padrone, m'introdusse senza annunziarmi nel salone, ove trovai Lablache seduto al pianoforte cantando i *recitativi* del Porpora. Egli nel vedermi dissemi: « Giungi a tempo, caro Florimo, « vieni a sentir quali miracoli d'arte producevano que'nostri grandi « *maestroni*, che oggi i *Vandali* della musica profanamente si per« mettono di chiamar *parrucconi*.» Indi volle ch'io sedessi al pianoforte, e cominciò a cantar quei recitativi, che saranno sempre veri modelli di ben fare e frutti di gran sapere artistico finchè la musica durerà nel mondo. Sentir Lablache cantare i recitativi di Porpora era qualche cosa di davvero sorprendente, sì per l'accentazione che dava alla frase musicale, e sì per la forza drammatica e per l'espressione della parola. Egli per la purità della scuola vi trasportava al tempo in cui que'capolavori furono scritti, e con quell'arte che eminentemente possedeva, ve li faceva gustare più che ogni altro pezzo melodico del giorno.

sicale di Luigi Lablache, del quale uomo rarissimo, tre cose son quelle che faranno andare il nome alla posterità: la sua scienza musicale, la versatilità e pieghevolezza del suo ingegno, e la bontà del suo cuore; tre qualità che tutte insieme cooperarono a renderlo oltremodo caro a tutti e festeggiato da ogni ordine di persone, dal popolo alla reggia.

Lablache avea acquistata una piacevolissima casa di campagna a *Maison Lafitte* presso Parigi, ed ivi gustava deliziosamente i pochi momenti di riposo che liberi gli lasciavano le fatiche del teatro. Nel 1856 la sua salute cominciò ad alterarsi, e nella primavera dell'anno appresso dovette recarsi a cercare qualche sollievo nelle acque di Kissingen in Baviera. L'Imperator delle Russie Alessandro II, che colà trovavasi, nominò Lablache cantante della sua camera, e gli fece rimettere col diploma una grande e bella medaglia d'oro con l'effigie di questo principe, che con un nastro azzurro (che non era il Cordone dell'ordine di S. Andrea, come scrisse il Fétis), poteva portare appesa al collo. Quando il sommo artista, sgomentato dall'idea della sua prossima fine, ricevè questo presente, sclamò con l'accento della più cupa tristezza: *Cela servira à décorer mon cercueil*; e quando un giorno, arrivato in Napoli, e ch' io fui a visitarlo, volle farmi vedere l'onorificenza imperiale, ei mi ripetè le medesime tristissime parole, ma accompagnate da qualche lagrima che rendeva veramente magica ed imponente quella sua patriarcale figura. Di ritorno nella sua possessione di *Maison Lafitte*, vi passò i primi giorni di agosto, ed il 18 di quel mese stesso, consigliato dai medici ad abbandonar quel sito, partì subito per la volta di Napoli, onde recarsi a sperimentar l'influenza dell' aria balsamica, in quell' amena ed incantata sua villa a Posilipo; ma invece di trovare colà le migliorie ch'egli aveva sperate per la sua malandata salute, l'aria troppo viva del mare l'obbligò a lasciare subito quel luogo per rientrare in quella Napoli, dalla quale avea quasi sempre vissuto lontano, e dove era venuto solo per morire. Di-

sgraziatamente il male faceva ogni giorno progressi rapidissimi. Lablache compreso che tutto era finito per lui, e dimandò i soccorsi della religione. Questi gli vennero amministrati da un suo strettissimo amico, da uno dei suoi antichi compagni di arte, il quale aveva abbandonato le scene, ove nomavasi Domenico Winter, per l'altare, entrando nell'ordine dei Domenicani, dove riprese il nome dell'illustre sua famiglia Calvari. Era davvero commovente il veder que'due teneri amici in quell'ora solenne di un'eterna separazione, in quell' addio supremo, in cui l'uno faceva sforzi di coraggio per darne allo sconfortato agonizzante, che pur fisandolo negli occhi coll' ansia della speranza, pareva attendere dai labbri suoi il segno infallibile dell' eterna salvezza. Che gara tra loro di mistici affetti, che reciproca desolazione, che straziante scena!! Essi, superiori e più grandi assai del destino che li separava per sempre, essi soli stringendosi a vicenda la mano, erano divenuti immobili, sofferenti e rassegnati. Non è forse l'ultimo conforto della vita spirar tra le braccia di un caro e leale amico?...

Giorno di lutto a Napoli, all' Italia tutta, giorno mesto all' Europa fu il 23 gennajo 1858, ultimo di sua vita. I suoi funerali furono senza mondiale pompa, ma moralmente ed artisticamente sontuosissimi. Tutti i musicisti di qualunque sfera, i poeti, gli uomini di lettere, tutti gli artisti delle diverse branche, gli amici, una schiera di giovani in deputazione che rappresentava il nostro Collegio di Musica coi professori insegnanti avendo Mercadante alla testa, ed il popolo stivato in folla, tenevano dietro al carro funebre, che nel più profondo, luttuoso silenzio, percorrendo la via Toledo, andava a depositare la sua salma al Camposanto, donde più tardi doveva essere trasportata in Francia e sepellita a *Maison Lafitte*, accanto al sepolcro della sua diletta consorte, dove aveva mostrato desiderio di dormire il sonno dell'eternità.

Amoroso marito e padre, amò teneramente la sua fami-

glia, la quale gli faceva spesso una bella e numerosa corona. Amò i suoi concittadini, che, incontrandolo sulle sponde della Senna e del Tamigi, non lo trovarono mai trasformato e camuffato di animo e di maniere. Amò principalmente i cultori delle belle arti, ai quali non vennero mai meno i consigli del buon Lablache. Nè fu negata giammai in aiuto della sventura o dell' indigenza una parte delle sue ricchezze, e più grande assai di quello che si suole attendere dalla carità di un privato; oltrechè la stessa beneficenza si vestiva in lui di quella forma che non rende grave il beneficio, ma forma uno scambio di amore fra colui che riceve e colui che dona. Quella schiettezza di modi, quella bontà di cuore che gli traspariva nella fisonomia, quella vivacità che ride in tutti i volti di questo mezzogiorno d'Italia, non l'abbandonarono mai, sebbene vivesse tanto tempo lontano da Napoli. Tra le glorie e le ricchezze modesto, fu con gli amici affettuoso e con tutti cortese. Questo che finora si è detto di Luigi Lablache non è stato forse quanto si dovrebbe, nè questi encomii renduti alla sua memoria sono maggiori del merito dell'artista. Non mancherà forse chi per contrario li giudicherà esagerati, massimamente fra coloro i quali vogliono che questo soverchio amor delle arti abbia fatto nocumento all'Italia, la quale, dicono, se dovesse morire, morrebbe di vanità artistica. Noi non vogliamo in sulla fine rattristare per nuove ragioni il nostro scritto; ma diciamo solamente che l'amor delle belle arti, se non fosse connaturale all' Italia, sarebbe un debito sacro. Le belle arti sono per essa le sole che attraverso le vicende di una vita agitata, hanno annunziato sempre le pulsazioni del suo cuore, hanno rivelato i misteri di una vita che non si è spenta e non si spegnerà così presto. E pure, chi crederebbe che nella tanto vantata epoca di progresso quelle che in essa oggi meno si hanno a cuore, si coltivano meno e pochissimo si apprezzano da coloro che siedono alla somma delle cose, sono le arti belle?.... Si predica da ogni parte che l'Italia per reggersi, per riuscir grande, stimata,

apprezzata, non ha bisogno di compositori di musica, di cantanti, di poeti, di ballerini, di pittori, di scultori, di architetti, insomma di quella falange di cultori di quell'eterno bello, che fu pure il patrimonio de'Greci, i quali lo tramandarono sino a noi, e che ogni gran nazione sarebbe altiera di averlo a suo maggiore ornamento e splendore.... ma invece ha mestieri di soldati, di cavalli, di armi di precisione, di fucili ad ago, di *chassepot*, di cannoni di ogni sorta, ec. Ma, con buona pace di questi declamatori, la civiltà non è mica la forza bruta e i suoi più o meno brutali trovati; e, sempre con buona pace di questi signori, *ciò che* altri chiama nei tempi attuali *progresso e civiltà*, a noi pare un ritorno alla barbarie, visto se non altro il disprezzo che molti ostentano per le arti, le quali saranno sempre, in qualunque condizione di uomini e di tempi, il più bel fiore della civiltà di un popolo. Sarà, che innamorati troppo dell'arte, e ad oltranza poi della Scuola Musicale di Napoli (come tempo fa un celebre artista ce ne fece amichevole rimprovero, e da poco un gran personaggio alto locato, dirigendoci parole d'incoraggiamento pel presente libro, non mancò di farci gli stessi appunti), sarà, dicevamo, che pensiam forse un po' all'antica: avremo torto, può darsi, ma..... continueremo a pensare nella stessa maniera. È il risultato delle nostre convinzioni e delle nostre inalterabili credenze.

Ora ritornando al Lablache e per conchiudere, ripetiamo che egli ebbe due sorelle. La prima divenne Marchesa Brayda, e morì qualche anno dopo di lui. La seconda, educata nel già Collegio di Musica delle donzelle, nell'edifizio del Gesù Nuovo, scelse più tardi il velo di religiosa, e consigliata dal rettore del Collegio di quel tempo, Gennaro Lambiase, che aveva una sua parente monaca in Sessa, a recarsi colà piuttosto che in altro monastero per fare il suo noviziato, volonterosamente vi accondiscese, e dopo un anno la sua professione solennizzavasi colà ancora. Io conobbi da vicino quest'amabile e cara giovinetta, piena di vita, di spirito,

istruita, alta della statura, snella della persona, di color piuttosto bruno e con due lucentissime stelle, ch'erano i suoi begli occhi, e per di più con una voce piena di soavità, di unzione, di sentimento e di purità di espressione, che cantava come meglio non si poteva cantare... era al suo ventesimo anno! Invitato, io mi recai in Sessa in compagnia del rettore Lambiase per assistere alla sua professione. Io vidi recidere i suoi lunghi e neri capelli: tutti piangemmo a quella tenerissima e quasi lugubre funzione: ella sola rimase imperterrita, immobile: mostrava essere contenta, ma però era visibilmente commossa. Chi poteva leggere nel suo cuore? Iddio solo.... Da quel momento che si dedicò all'altare, la sua bella, commovente e patetica voce non più alle profane musiche, ma alle salmodie della Chiesa fu dedicata, ed i giorni ch'essa cantava, tutta la città di Sessa accorreva al monastero per sentirla ed ammirarla. Dopo breve periodo di tempo fu nominata dal Capitolo e dal voto unanime di quella comunità religiosa Abbadessa del luogo. Ella era divenuta il tutto in quel santuario della preghiera. Ogni cosa dipendeva dai cenni suoi, dalla sua suprema volontà. Ella non solo dominava nel convento, ma avea grandissimo ascendente in tutta la città di Sessa, tanto che, niuno eccettuato, tutti l'amavano, la rispettavano, e la consultavano nei loro bisogni. Dopo la morte del fratello, ch'ella amava moltissimo, e che ogni volta che recavasi in Napoli non mancava mai di visitarla e di passare in Sessa qualche giorno, io non ebbi più sue nuove. Che Dio l'abbia resa felice!

Luigi Lablache ebbe tredici figliuoli, sette maschi e sei femmine: otto solo ne rimasero per molto tempo vivi. Quei che restano si chiamano Federico, Francesca (madama Thalberg), Nicola, Errico, Domenico, Maria (madama la Baronessa De Caters).

Pochi giorni prima della sua morte che mi recai a visitarlo, lo trovai rassegnatissimo alla sua prossima fine, e

ricordo queste parole che mi disse molto commosso e cogli occhi pregni di lagrime: « Il cielo mi ha donato lunga fa-« miglia, ed io fui sempre felice quando mi trovava nel suo « seno. Perduta la consorte, cominciò a mostrarsi di tra-« verso la mia buona stella... Ora la morte mi sarebbe assai « men dura e meno amara, se potessi in una sola volta be-« nedire insieme alla mia Francesca tutti gli altri miei figli « e dar loro l'eterno addio... Tanta gioja non mi è conces-« sa... rassegniamoci!! » Tristissime vicende della vita!!

Ebbe Luigi Lablache onorificenze e diplomi da quasi tutte le accademie musicali di Europa come socio ordinario, onorario o corrispondente. Si ha di lui un *Metodo di canto.* Non io, che potrei essere sospetto non ostante l'alta stima che aveva pel celebre artista e per l'incomparabile amico, ma il Fétis scrive così: « *Cet ouvrage ne repond pas à ce qu' on pou-« vait attendre de l'habileté et de l'expérience de l'auteur.* » E questa opinione non molto favorevole del Fétis, che sarebbe un *punto nero* nella gran figura dell'artista, viene in certo modo giustificata, dal perchè quando comparve alla luce un tal Metodo di canto, corse la voce che fosse parto di altro maestro, il quale avea pregato il Lablache di accettarlo come suo e pubblicarlo sotto il suo nome, onde accreditar l'opera e renderla vendibile, facendola divenir popolare sotto l' egida del nome del grande artista. Non certo per vanità o per mal intesa ambizione di farsi credere autore, ma per bontà di cuore e per rendersi, anche prestando il suo nome, utile a chi forse aveva bisogno allora di trar profitto dal suo qualunque lavoro, vi accondiscese il Lablache. Nel fatto poi l' opera ebbe poca voga, e venne giudicata dai sapienti dell'arte siccome meritava, e forse anche con qualche severità. Il nome del vero autore restò ignoto, ed il Metodo continua a portare il nome di Luigi Lablache: condiscendenze simili, che pur bisognerebbe evitare, sono per altro sempre nocevoli all'arte.

Conchiudiamo questa notizia con la bella epigrafe che il ch. Michele Baldacchini dettò pel celebre artista:

LUIGI LABLACHE
SOMMO NELL'ARTE DEL CANTO
E NELLE SCENICHE IMITAZIONI
DELIZIÒ CON LA SUA VOCE
L'EUROPA
INTERPETRANDO EGREGIAMENTE I MODI
DE' SOLENNI MAESTRI
E DILATANDO IN PIÙ AMPIO GIRO
LA GLORIA MUSICALE D'ITALIA
AGGIRANTESI NELLE CORTI
E NELLE AULE DE' GRANDI
FU DE' MISERI SOCCORRITORE PIETOSO
CARO A'PARENTI E AGLI AMICI
D' INDOLE CONVERSEVOLE
BEL PARLATORE
MORTO DI SESSANTAQUATTRO ANNI
LA SUA PERDITA FU REPUTATA
ACERBA
PER L'ARTE IRREPARABILE
DA TUTTI COMPIANTA

SPARGETE DI FIORI IL TUMOLO
DELL'OTTIMO ARTISTA
BENEFICO

APPENDICE

alla precedente biografia

Parecchi e svariati aneddoti avrei dovuto riferire nell'antecedente biografia; ma siccome non poteva con esattezza precisarne le varie epoche, reputo espediente migliore qui riportare insieme riuniti quelli che offrono maggiori singolarità e destano un qualche interesse.

Incontro di Luigi Lablache con Giuseppe Napoleone

Lablache raccontava spesso che in uno dei suoi viaggi, invitato un giorno a pranzo da un alto personaggio (che ora non ricordo), ivi si trovò commensale con Giuseppe Bonaparte, esule in quel momento, dopo aver seduto sopra i troni di Napoli e di Spagna. Presentato a costui dal padron di casa, com'è di costumanza, il decaduto Re gli prodigò i più lusinghieri elogi pel suo straordinario ingegno che tanto celebre l'avea reso. Il Lablache tutto umile, e visibilmente commosso, modestamente così risposegli: Debbo alla M. V., o Sire, ed al vostro ben formato cuore quel poco che io sono, ed il posto che occupo nell'arte musicale. Il Principe, sorpreso, ne chiese la spiegazione, e l'altro brevemente esposegli quanto era avvenuto di triste nella sua famiglia, e come avesse ottenuto un posto gratuito dal già re di Napoli nel Conservatorio della Pietà dei Turchini, ov'ebbe agio di studiare profondamente la musica e divenire quale ora il mondo lo stimava. Ricordò pure al Principe come una simile grazia fosse stata da lui concessa alla sua orfana sorellina, Adelaide, nel Collegio di Musica delle Donzelle, e finì col dire come i Lablache sentivano non solo il dovere,

ma altresì il bisogno di conservare eterna gratitudine alla famiglia dei Bonaparte. Giuseppe se ne compiacque moltissimo, e levatosi dal suo posto, andò incontro all'artista per istringergli la mano, aggiungendo: « Vi ringrazio di avermi « rammentato che nel mio breve regno a Napoli, ho potuto « contribuire ad arricchire la gloria di quel paese, che nei « suoi fasti scriverà certamente il nome di *Luigi Lablache*.» Tratto sì delicato del principe venne encomiato ed elogiato dalla scelta compagnia colà radunata, e passato poi nel dominio del pubblico, fu da tutti applaudito.

Le Tabacchiere.

Luigi Lablache aveva, come tutti sapevano, una passione per le tabacchiere così smodata, che poteva chiamarsi una mania. Tra le molte ricevute in dono dai sovrani, da altissimi personaggi e dagli amici, nonchè comprate da lui, vi era la ricchissima che ultima acquistò in Russia del valore di 15,000 franchi, e con questa aveva portata la cifra al numero di 366, quanti sono i giorni dell'anno bisestile, sicchè si dilettava di usarne una per ogni giorno. Tra le sue piacevoli occupazioni vi era quella di mostrare quell'unica e famosa raccolta agli amici che andavano a visitarlo, non lasciando, con quell'amena facilità di parlare che tanto lo distingueva, di fare i debiti comenti sulla provenienza e valore delle medesime, e conchiudeva col dire che le più ricche le aveva destinate per servirsene nei giorni più solenni dell'anno, nelle gale dei sovrani che gliele avevan donate e nelle feste di sua famiglia. Questa celebre, svariata e bizzarra collezione fu venduta dopo la sua morte, perchè molti erano gli eredi, e niun di essi voleva accettarla, per non tenere un capitale morto ed infruttuoso. Ma i suoi figli ne conservano molte e delle più belle, e come oggetti d'arte e come cara ricordanza dell'amato lor genitore.

Il Cieco sonator di violino

La graziosissima leggenda che un tempo riportarono molti giornali, e che ancora da tutti si racconta, è la seguente. Sebbene noi non ne garentiamo l'autenticità, pure trovandola consentanea alla natura di Lablache, alla sua indole benevola, alle sue tendenze a soccorrere i bisognosi, crediamo che, quantunque potesse non essere accaduta, poteva benissimo esserlo stato, tenendo presente l'uomo a cui si vuole addebitarla, filantropo, compassionevole e dotato dalla natura del più buon cuore del mondo. Ecco l'aneddoto. In una delle volte nelle quali il Lablache trovavasi a Parigi, accadde un giorno che traversando per una via, vide, guidato da una cenciosa bambina, un povero vecchio cieco, che si affaticava a strimpellare sul violino aspri accordi, note male intonate, mal connesse tra loro, ed eseguite il più malamente che immaginar si possa, cantando in pari tempo con quella voce che avea, e tutto per guadagnar qualche danaro onde sostentare la vita. Cessata la canzone e girato il cappello per la cerca, si vide, secondo il solito, quasi tutto sparire l'uditorio, e produrre appena qualche soldo. Allora Lablache, impietosito dal miserando stato che appariva dal volto e dalle vestimenta di quel povero uomo, mosso da compassione e da quell'istinto benefico che non lo abbandonava mai, si accosta al cieco, gli prende il violino di mano e si pone in quello stesso posto a sonare. Chi non conosceva Lablache a Parigi?.... Allora l'uditorio cambiò di aspetto. La folla della gente, anche delle persone di riguardo, in un momento si stivò attorno a lui, tutti dimandandosi a vicenda: È Lablache che suona? Questa voce come una scintilla elettrica si sparse per le vie adiacenti. Le carrozze l'una dopo l'altra si fermavano, tanto che ostruivano le quattro vie che in quel sito s'incrocicchiavano, di guisa che il transito si era reso impossibile. Indi, quando vide il suo pubblico cresciuto a dismisura, co-

minciò a cantare delle canzoni napoletane; allora gli evviva, gli applausi, le festevoli grida andarono alle stelle. Egli tutto commosso tolse il cappello al cieco , cominciando a girare intorno per la cerca , dimandando con cortesi e dignitosi modi un soccorso per quel povero infelice. Non vi fu un solo, tra quella moltitudine di gente, che si mostrasse restio a quel grazioso invito: tutti versarono nel cappello del povero una moneta. L'introito fu vistosissimo, ed i giornali di quel tempo portarono la cifra a parecchie centinaia di franchi. Il misero cieco stempravasi in lagrime, benedicendo il suo benefattore, il suo angelo tutelare. Il pubblico, soddisfatto di quella patetica ed interessante scena, applaudiva l'eroe che l'avea sì bene rappresentata; e Lablache dopo aver restituito al cieco il suo cappello ricco dell'ubertosa carità che chi sa quanti giorni di buona vita gli procacciava, con quella sua faccia gioviale, col sorriso sulle labbra, con la soddisfazione nel cuore, contento e felice di aver bene adoperato il suo tempo a vantaggio del misero cieco che affidò alla tutela di onesti vicini, se la svignò, onde dar fine alle ovazioni che divenivano sempre più clamorose e crescenti.

Quest'avventura fu, in bellissime ottave vernacole napoletane, descritta dal nostro lepido poeta Giulio Genoino, sotto il titolo: *Ottavario ncoppa* (sopra) *a na caretà pe mmuseca;* e stampata nel *Poliorama Pittoresco*, anno I.°, con l'analoga figura.

Le Camelie di D. Pasquale.

Quando, nel 1844, rappresentossi per la prima volta a Parigi una delle tante perle del dovizioso scrigno donizettiano, qual è il *Don Pasquale*, il Lablache, col *new-market*, co'capelli biondi, con gli stivali inverniciati, con una camelia all'occhiello della bottoniera, con quel suo spirito e quella voce, udì gridi di evviva usciti da leggiadre bocche, vide candide mani fargli plauso. Le più belle signore poi disputavansi fra

loro il piacere di provvedere d'una camelia l'occhiello della bottoniera del grande artista.

Una sera fra le altre fecesi innanzi al portiere del Teatro Italiano un uomo assai bene in arnese, e consegnò per D. Pasquale una scatola, assicurata all'estremità con sigilli a ceralacca, rappresentanti una camelia sormontata da una corona comitale. Il Lablache aperse la scatola con tanto gusto disposta, e videvi una camelia messa con molto garbo sopra un letto di bambagia. Era quel fiore di straordinaria bellezza: stava sostituito al gambo vero uno artificiale, ed era di squisito lavorio di oro; le foglie erano di velluto, ma imitate così bene, che l'arte avanzava la natura. Da quella sera in poi sempre fugli inviata una camelia affatto simile. Persistenza amabile cotanto doveva naturalmente eccitare la curiosità del Lablache. Affaccendato a chiarire la verità, munissi d'un occhialetto, e il pubblico se lo godeva, senza che nessuno avesse pensato esser quell'occhialetto un espediente di D. Pasquale per iscoprire la sconosciuta che inviava con tanta assiduità il prezioso fiore.

Il numero 15 dei primi palchetti ospitava ogni sera una giovane signora da'capelli biondi inanellati, dagli occhi cerulei, sempre vestita di bianco. A furia di volersi persuadere che i fiori procedevano da quella giovane signora, D. Pasquale se ne persuase compiutamente, comunque cercasse indarno, nel mazzolino che la bellissima donna depositava sul parapetto del palco, una parente della camelia quasi favolosa, battezzata da'botanici per la *Grande Federica*, che egli riceveva ogni sera. Il mazzolino de'fiori favoriti alla signora bionda era sempre composto di rose e di violette di aurora.

Tentò D. Pasquale allora di far parlare quel messo che presentavagli il dono; ma ogni sera vedeva un nuovo inviato, il quale alle insidiatrici sue domande rispondeva con un'ingenua ignoranza.

Una sera D. Pasquale presentossi sulla scena senza il

solito fiore; tutti si accorsero dalla sua preoccupazione com'ei corresse inutilmente dietro a qualche apparenza di gaiezza. L'attribuirono alla perdita della decorazione fiorita, e parteciparono alla mestizia di D. Pasquale. Ma la scena dovea complicarsi ancor di più. Quando uscì sul proscenio Ernesto nipote di D. Pasquale, fece vedere alla bottoniera del proprio abito la camelia che abitualmente ornava il *newmarket* dello zio. Stava per mancare a D. Pasquale la voce, ma il cielo non consentì che sì brutto accidente conturbasse la carriera all'egregio cantante. In onta alla sua emozione, D. Pasquale trovò note potenti e deliziose. Andava intanto interrogando con gli occhi Ernesto, promettendosi forse di provocarlo più tardi.

Rientrati gli artisti nelle quinte, il vecchio dimanda con vivacità la sua camelia. — La vostra camelia, risponde il maligno tenore, è mia. La vostra bella incognita ha finalmente fatto giustizia ai tenori, e n'era ormai tempo, perocchè eravamo già caduti in discredito, grazie alla preferenza pe' bassi. Ecco la scatola consacrata, ed eccovi il mio nome scritto dalla mano medesima che un dì scriveva il vostro.

D. Pasquale era rimasto mutolo, annichilito alla vista del nome del suo rivale; ma Ernesto, temendo qualche geloso dissidio fra loro due, tolse il fiore dal proprio occhiello, poselo in quello dell'amico e disparve.

D. Pasquale frattanto tornò fuori. Sorpresa novella del pubblico! — Egli avea riconquistata la sua preziosa camelia, e questa circostanza diè subito vita ad un mondo di chiacchiere.

Ma ecco ora tutto bello e spiegato.

La contessa M. avea un affetto particolare pel più *grosso* ingegno del Teatro Italiano. In contrassegno di sua ammirazione segreta, divisò d'inviargli ogni sera un fiore, compimento obbligato d'una parte ch'egli rappresentava sì bene. Per le prime sette rappresentazioni la camelia gli fu religiosamente consegnata; ma nell'ottava era passata in altro abito.

Dovrassi accusare la contessa d'incostanza? Tutto al contrario. La camelia in quistione era ogni sera affidata ad una cameriera, brunetta assai sveglia, la quale incaricavasi di trovare un messaggiero o abbastanza sciocco o abbastanza fedele per conservare l'importante secreto. Una sera però alla cameriera parve che la contessa avesse già fatto abbastanza per D. Pasquale, e che fosse ingiusta a riguardo di Ernesto. La brunetta vivace e stordita frequentava il Teatro Italiano con assiduità pari a quella della sua padrona, stando per altro più in alto di lei, e il bellissimo Ernesto facevale girare il capo. Senza farne parola con chicchessia, sostituì il nome di Ernesto a quello di D. Pasquale, e così quegli ricevette la scatola, e si fe' bello della camelia destinata per l'altro.

L'udienza reale a Capodimonte

Figuriamoci in una reggia, anzi nella più adorna e dorata stanza, tutta capolavori d'arte, specchi e bagliori, un sovrano in carne ed ossa, che degnisi di giorno ricevere ad una ad una, o poche accette visite previamente autorizzate, o suppliche recate dal petente in persona. Nè sarà difficile ideare la scena in che l'aneddoto si svolge, poichè eccoci verso il 1834 al palazzo reale di Capodimonte; Ferdinando II vi dà udienza, ed uno de' suoi preferiti scarrozza ne' vestiboli, munito di speciale invito assai lusinghiero. Gli è il nostro Luigi Lablache, che il fu re delle Due Sicilie notoriamente prediligeva, e col quale dilettavasi anzi di conversare amenamente, e in vernacolo alle volte.

Giunto nell'anticamera, Lablache si avvede che moltissimi sono gli eletti e che molti lo han preceduto: egli prova come un disinganno, e a malincuore rassegnasi, pensando all'inevitabile perdita di tempo, e sta fermo in piedi presso la porta che mette negli appartamenti, e novera quanti sieno i più fortunati, ai quali, perchè iscritti prima di lui

con numero d'ordine dall' usciere maggiore, sarà dato accesso con precedenza. Preoccupato, insomma, se non anco momentaneamente nervoso, non osserva nemmeno se coloro appunto cui guarda egli così accigliato e sopra pensiero, stieno o no a capo scoperto.

Ma l'usciere maggiore, che ben sapea chi potesse meritare un turno di favore e meglio fosse nelle simpatie di Ferdinando, aveva in quel mentre presi ordini speciali, sicchè l'aspettativa del nostro eroe fu tutt' altro che lunga. A un tratto schiudesi la porta, e l'usciere maggiore, invertendo l'ordine degli iscritti, chiama ad alta voce: « Il signor Luigi Lablache! »

Sorpreso questi dell' onor grande, e serenatosi in volto come può nella fretta pur naturale, e composta ad aulico sorriso la bocca pur ora chiusa da fremiti mal repressi, stende la mano alla sedia più vicina, dà di piglio al cappello che su questa era posato, e s'avvia; e oltrepassato l'uscio, che gli è tosto serrato alle spalle da' lacchè di servizio, presentasi, inchinando il re.

Ohimè! Al solo vedere l'impareggiato artista, come mai corrispose il re a questo saluto rispettosissimo? Con un'immensa, lunga, omerica risata... Povero Lablache! Che gli era dunque accaduto? E perchè sì mortificante accoglienza? Anzichè aver ad indagare la cagione ed a trovare una qualsiasi arguzia palliativa o lepida improvvisata in dialetto, non vorrebb'egli poter in quell'attimo, senza fiatar verbo, sprofondare sotterra?

Eppure Lablache non solo bastò al cimento in che ponealo così l'augustissima presenza, ma lo superò con quel sangue freddo che le difficoltà supreme somministrano alle tempre elettissime, con quella presenza di spirito che tanto fra tutti lo contraddistingueva qual napoletano, se non vogliam dire qual uomo di genio o poco meno.

Risultatogli dunque inesplicabile a bella prima quello scroscio d'ilarità, e data issofatto una furtiva sbirciata ad uno

degli specchi, Lablache si accorge d'una fatalità che quando gli si accordava il passo lo ha incolto, facendolo reo della più flagrante lesa etichetta..... sul capo Lablache aveva il proprio suo cappello, che non avea pur pensato a togliersi in anticamera, e in mano recavasi un altro cappello, inconsapevolmente sottratto ad uno qualsiasi dei privilegiati che erano ammessi in quel giorno all'udienza.

— « Scusi, Maestà (dice allora Lablache, inchinandosi più di prima, e mostrando questa volta in ciascuna delle sue mani un cappello, con un ineffabile sorriso, che aveva insieme un non so che d'ameno e di contrito), scusi, se può: troppo poca testa, certo, per due cappelli!... »

Lablache scambiato per un celebre nano.

Chi non ricorda o non ha inteso a parlare del minuscolo nano di America, Tom Pouce, che viaggiava son pochi anni le città grandi e visitava le corti sovrane d'Europa? Abitava egli in Parigi al tempo del fattarello che qui riferiamo, via Taitbout num. 16, 1° piano, e vi dava di sè, ne' teatri e nelle aule, affollatissime *esibizioni*. Il 2° piano della casa medesima era occupato da Luigi Lablache e dalla sua famiglia. Un bel mattino si picchia all'uscio dell'immortale artista napoletano: era un inglese fanatico di curiosità ed eccentrico fra tutti, il quale informatosi dell'indirizzo del nano e sbagliato il piano, con la massima disinvoltura chiese, mentre gli si apriva: « Le général Tom Pouce? » — Come a rendere vieppiù comico l'equivoco, e per mera avventura, Lablache, il quale aspettava l'arrivo di uno dei figli, che era quel giorno inesatto all'ora di colezione, passava per l'anticamera mentre si sonava il campanello, e in veste da camera aveva aperto egli stesso all'inglese...

Un'idea strambissima, si affaccia come lampo alla mente di Lablache, così interrogato *ad hominem*, e lo tenta, e lo risolve a farsi giuoco dell'ameno interrogatore...

— « Le général Tom Pouce, c'est moi, » risponde imperterrito e sorridente il colosso de' cantanti, con quella stentorea voce di basso profondo, che non fu, non è, nè forse mai sarà, come tonantissimo volume, uguagliata; ed introduce affabilmente l'inglese, e gli fa gli onori del salotto.

Stralunato, l'ospite siede e discorre, non credendo agli òcchi suoi, e finalmente arrischiasi ad accennare le sue meraviglie, nel vedere l'omuncolo quindicenne di oltreoceano così trasformato in più che maturo emulo del gigante Golia.

E Lablache, sempre senza dipartirsi da una perfetta serenità cortese, risponde allora, dimandando garbatamente permesso di restituire la visita sin dall'indomani:

— « Oui, en effet, je ne songeais pas à l'étonnement que vous éprouvez, lorsque vous avez ici sous vos yeux le général Tom Pouce en personne, qui a l'honneur de vous parler; mais sachez, mylord, que, lorsque je suis chez moi, je me mets à mon aise.»

Lablache, la Regina Vittoria e l'Imperatore Alessandro

Era già inoltrata la state del 1854, ed il Lablache avea compiuto la stagione al Teatro della Regina. Avea, giusta il consueto, eseguito le opere sue più fortemente dilette, nè mancò con tanti bassi di eseguire la parte di Baldassarre nella *Favorita* (che orrore! oggi i bassi di cartello la rifiutano), e non volle seguire la compagnia nelle peregrinazioni che, come è costume, gli artisti dei due principali teatri imprendono per le provincie. Il Lablache andossene per un po' di tempo ne' dintorni di Londra, a Chelsea, che ben può dirsi aggregata alla capitale, perchè gli estremi toccansi a vicenda. Sorge ivi il grande Ospizio degl'invalidi dell'esercito di terra, il Collegio di 1200 figli di soldati educati a spese dello stato, il ricchissimo Orto botanico della Società farmaceutica di Londra, e l'*Hacheney* dove trovansi le aranciere di Corrado Loddiges in cui crescono le

piante più rare de' più caldi climi del mondo e i frutti più squisiti. Colà dunque dimorò alcun po' di tempo, cullandosi nel dolce far niente. Or mentre un giorno passeggiava, osservò da lungi venire un cocchio ricchissimo, ma non ci fece molto caso e trasse oltre. Però fu grandemente sorpreso di lì a poco, chè quando fu molto più presso, in quella carrozza vide la Regina, che chiamollo, dopo aver fatto far breve sosta al cocchio. Gli disse esser sorpresa di vederlo colà, e dimandogli se fosse deliberato di rimanersi a Londra. Egli risposele francamente che tutte le delizie di quel sito non potevangli fare obliare l' incantevole e deliziosa Napoli sua, e che null'altra ambizione avea fuori quella di trascorrere nella sua patria il resto dei suoi giorni.

In Kissingen poi occorsegli quanto appresso. Lablache trovavasi una mattina in fila cogli altri in carrozza, aspettando la volta sua per entrare nello stabilimento de' bagni. L'Imperatore Alessandro II, che passeggiava per quei luoghi, gli si avvicinò e graziosamente lo salutò. Lablache subito si mosse per discendere ed andare a lui, ma il sovrano sapendolo infermo e sofferente, l' obbligò a star fermo, ed appoggiato allo sportello della sua vettura, restò per molto tempo ad intrattenersi con esso lui in piacevole conversazione. Tutti i passanti si fermavano, e miravano non senza piacere, come anche i coronati sanno rendere omaggio ai grandi ingegni.

RAFFAELE MIRATE

Raffaele Mirate nacque in Napoli il 3 settembre 1815 da Salvatore, agiato negoziante di spiriti, e da Giuseppina Maria de Luca. Fin da fanciullo dimostrò un' attitudine fuor del comune per la musica; ed il padre, scorgendo che il figlio

aveva una preferenza per il violino, lo mise sotto la direzione del valente Domenico Carabella, che coi sani principii della buona scuola ch'egli maestrevolmente possedeva, cominciò ad istruire il giovinetto sì nei rudimenti della musica come ne' primordii del violino. Dalle private lezioni passò all'insegnamento del Real Collegio di S. Pietro a Majella, ove fu ammesso come alunno a pagamento il 2 dicembre 1826, e sotto lo stesso Carabella, che ivi era professore titolare, continuò con tanto fervore i suoi ben cominciati studii e ne trasse tanto profitto, che in men di un anno venne nominato *maestrino*. Ebbe poi l'agio di estendere la sua applicazione quasi ad ogni ramo delle musiche discipline, tanto che pervenuto agli anni quindici, veniva destinato a sopravvegliare all'istruzione degli altri alunni a lui inferiori nel merito. Progredendo sempre più nello studio del suo favorito strumento, dava le più belle speranze di poter divenire un giorno un gran concertista. Natura avealo però dotato di una voce di soprano limpida, argentina, intonata, estesa, che avvertita dai compagni, nell' esecuzione di alcuni *cori* che il Collegio in certe tali occasioni dell'anno eseguiva nella sua Chiesa, incantava e sorprendeva tutti, di modo che venutone a cognizione il direttore della scuola di canto cav. Girolamo Crescentini, lo fece a se chiamare, e con que' gentili modi che con tutti praticar solea, pregò il giovinetto di fargli sentire la sua voce, e così questi ebbe agio di spiegare quel tesoretto che molti ignoravano. A partire da questo punto cominciò a formarsi il primo anello di quella gloriosa catena che poi a mano a mano fece salire il nostro Mirate ad alta rinomanza.

Crescentini, che rimase davvero stupefatto, com' egli stesso raccontava di poi, dalla giustezza, estensione, spontaneità e volume di quella voce di spiccato soprano che poteva chiamarsi veramente eccezionale, credè per fermo che il Mirate si trovasse nella stessa di lui condizione di evirato, e potesse benissimo un giorno divenire il suo legitti-

mo successore, e di ciò tenutogli discorso, fu costretto il giovinetto per farlo ricredere di dar pruova materiale come così non fosse. Invaghito l'egregio direttore ogni giorno più di quella straordinaria voce, cominciò con vero interesse a dargli periodicamente le sue lezioni; ed un giorno quando lo credè idoneo, lo presentò al direttore del Collegio cav. Niccolò Zingarelli, che dopo averlo inteso ed essersene compiaciuto col maestro e collo scolare, gli affidò a cantare una parte a solo di quel famoso *Miserere* che eseguivasi in tutti gli anni nella Chiesa del Collegio, ricorrendo la settimana maggiore. Il Mirate riscosse in questo incontro grande e generale approvazione, sì dai professori del luogo, che dall'intero pubblico, incantato di quella voce sì facile, insinuante ed omogenea che possedeva. Per tale successo ebbe in premio dai due Direttori e dal Governo del Collegio il benefizio del posto gratuito. Sino al 1830 egli studiò e cantò sempre da soprano; ma in quell'anno avvertitosi il Crescentini, che la natura, quantunque tardi, operava in lui il solito cambiamento di voce quando dall'adolescenza si passa alla giovanile età, e che dal registro del *soprano* trasformavasi la sua voce in quello del *tenore*, prese a guidarlo sopra più vasta scala, e da quel tempo lo studio che il giovinetto adoperava ad emulare i prodigi di Paganini, fu rivolto ai gorgheggi che resero famosi i Nozzari, i David, i Rubini, e sempre sotto la savia scorta del Crescentini, che in questo suo ultimo allievo volle mostrarci la sua gran valentia nell'arte dell'insegnare.

Inoltrato come trovavasi negli studii, i suoi direttori lo crederono al caso di potere esordire nel teatrino del Collegio (1834) nell'opera buffa di Luigi Ricci, che per la terza volta riproducevasi, *L'impresario in angustie*, ove Giuseppe Lillo, allora ancora alunno, scrisse appositamente pel Mirate una cavatina che piacque, dando costui in tutta l'opera chiaramente a divedere quanto sarebbe andato avanti percorrendo la carriera teatrale. Nell'anno 1836 diede altro brillante

esperimento nell'operetta *La giornata critica di Don Taddeo* ovvero *I finti banditi*, espressamente scritta per lui dall'alunno Gennaro Cajano, ed il risultato che si ebbe fu lusinghiero sì pel giovinetto maestro come pel cantore, che confermò con più fondate speranze quanto si era pronosticato del suo avvenire, e quanto avrebbe onorato l'arte e la patria. Le lodi che da tutte le parti venivangli prodigate, più che insuperbirlo, servirongli di sprone, perchè collo studio, che in lui era indefesso, sviluppasse e perfezionasse sempre più que'privilegiati doni che natura in grado eminente aveagli concessi; e non solo seppe profittare delle lezioni del Crescentini, e tener cari come leggi incrollabili i suoi consigli, ma uscito dal Collegio nel 1836, dove era rimasto dieci anni, volle continuare tali studii col maestro Alessandro Busti, anche egli della scuola del Crescentini.

Mentre lieto e sorridente pareva schiudersi l'avvenire avanti di lui, un tristo avvenimento per poco non fece svanire quelle rosee speranze. Sopravvenutagli una grande infiammazione alle tonsille, fu presentato da un intimo de'suoi amici ad un medico che, senza bene indagare il male, volle sentenziare tristamente dell'avvenire artistico del giovinetto, assicurando i parenti che, secondo egli la pensava, era troncata per sempre la carriera di cantante al loro figliuolo. Fortunatamente pel giovine musicista, a consiglio di altro valente professore si assoggettò alla non difficile operazione dell'estirpazione delle tonsille, il che lo rese interamente guarito e nello stato di scritturarsi coll'impresario del Teatro Nuovo nella qualità di primo tenore assoluto, con lo stipendio vistoso pel modesto esordiente di 30 ducati al mese, e vi esordì nell'ottobre del 1837 col *Torquato Tasso* del Donizzetti, ottenendo tale splendido successo, che venne per un altro anno riconfermato. Fu allora che il dottore delle profezie di sinistro augurio, invitato a recarsi in teatro dallo stesso amico che avealo proposto al Mirate per

guarirlo dalle tonsille, nell'udire quella prodigiosa voce di tenore, non potè rinvenire dalla meraviglia riconoscendo nell'artista che tanto trasportava il pubblico all'entusiasmo l'ammalato ch'egli aveva tentato di rapire per sempre all'arte.

Verso la fine del 1838 l'impresario Domenico Barbaja, visto tutto il partito che poteva ritrarre da un tenore come il Mirate, lo scritturò pei Reali Teatri di Napoli e lo fece esordire in San Carlo colla piccola parte di Rodrigo nell'*Otello*, che procacciò al giovine musicista i primi fragorosi e veramente lusinghieri applausi. Nella stessa stagione ne riscosse poi più splendidi e clamorosi nella *Sonnambula*, nella *Chiara di Rosemberg* e nei *Puritani*. Il celebre Lablache uditolo, dopo il primo atto di quest'ultima opera andò a trovarlo sulle scene e gli offrì scrittura per Parigi, che il Mirate accettò, prendendo il posto del tenore Ivanoff.

Nel dicembre del 1839 si trasferì in quella capitale e vi esordì anche nell'*Otello*, e quantunque il personaggio fosse di pochissima importanza, seppe pur nondimeno disimpegnar quella parte in modo da destare l'ammirazione di quel colto pubblico, che gliene diede le più splendide manifestazioni, applaudendolo ancora di più nella *Cenerentola*, nella *Gazza ladra* e nella *Norma*.

Il continuo buon successo ch'ebbe gli procurò la riconferma a quello stesso teatro per altri tre anni, durante i quali ei tenne con tutto onore il posto allato di un Rubini, di una Grisi, di un Tamburrini e di un Lablache. Ne' mesi in cui non era impegnato a cantare in Parigi, il Mirate percorse molti altri teatri, da per tutto cogliendo plausi ed onori invidiabili. Così fu inteso nella primavera del 1840 all'Imperial Teatro della Scala cantare nel *Mosè* con Marini e la Vittadini; così nel 1841 cantare a Bruselle ed a Liegi nella *Sonnambula*, nel *Belisario* e nella *Lucia*, e perchè trovavasi vicino ad artisti sommi, come quelli dianzi mentovati, seppe da' medesimi trarre profitto tale, da non restare secondo a coloro che prima di lui avevano luminosamente disimpegnata la dif-

ficile parte di Edgardo nella *Lucia*. Nell'autunno 1843 cantò al Carignano di Torino le seguenti opere: *Lucia, Gemma di Vergy, Maria Regina d'Inghilterra, La Favorita* e *Guglielmo Tell*, dividendo coll'egregia Abbadia il favore dei Torinesi. Nel carnovale 1843 e 1844 passò a mietere novelle palme al Teatro grande di Trieste, dove ebbe pieno trionfo nella *Favorita* e nel *Roberto il Diavolo* soprattutto, insieme all'Abbadia ed alla Corini (ora madama Derivis), non che a Flora-Fabbri, che vi era deliziosissima seduttrice. A Reggio di Modena la fiera del 1844 vien ricordata come una delle più brillanti per quel teatro, che allora si allietava della *Maria di Rohan* e della *Beatrice di Tenda* cantate dal Mirate con la De Giuli e Badiali. Nell'autunno dello stesso anno fu prima alla fiera di Lugo con Antonietta Marini ed Enrico Crivelli e vi cantò il *Templario* e la *Parisina;* poi a Livorno, dove fu confermato anche pel seguente carnovale ed ottenne immenso successo nel *Templario* e più tardi nei *Puritani*. Nella primavera del 1845 ci fu al Teatro Argentina di Roma, dove lo aspettava il più bel trionfo, quello di piacere immensamente nei *Due Foscari* del Verdi, succedendo al tenore Roppa pel quale era stata scritta nel precedente autunno la parte di Jacopo. Ai *Due Foscari* successe la *Giovanna d'Arco*, ed anche quest' opera non fece che aggiungere novelli allori alla bella sua artistica corona.

Ritornato in Milano, di colà passò in Vienna, invitato a cantare nei concerti che si davano nell'inverno del 1846 e 1847. Ivi si fermò anche nella stagione di primavera al Teatro Italiano, cantando con quel successo immenso che l'accompagnava da per ogni dove *I Lombardi, Estella* del maestro Federico Ricci, *Maria Padilla* del Donizetti, e *Caterina Howard* del maestro Salvi. L'estate di questo stesso anno venne a cantare *I Lombardi* nel Teatro di Bergamo, e nell'autunno si fece ammirare alla Fenice di Venezia nella *Giovanna d'Arco*, negli *Orazii e Curiazii* di Mercadante, che poi ripetè in Milano l'inverno del 1847 e 1848, insieme alla *Nor-*

ma ed alla *Giovanna di Fiandra* del maestro Boniforti. Il carnovale e la quaresima del 1849 li passò in Genova cantando la *Lucia*, i *Masnadieri* ed i *Puritani*. Nella primavera del 1850 anche in Genova cantò il *Poliuto*, *Ernani*, *Tancreda* del maestro Peri, e la *Battaglia di Legnano* del Verdi. Lo rivide Venezia nell'inverno dello stesso anno, e coi *Masnadieri*, *Poliuto*, *Elisabetta* del maestro Buzzolla, e la *Medea* di Pacini, ebbe le più splendide ovazioni. Al 1851 cantò nella ricorrenza della fiera al Regio Teatro di Modena, al Teatro Eretenio di Vicenza, e nel carnovale e quaresima al Teatro Filarmonico di Verona. Al 1852 anche in occasione della fiera cantò a Modena, poi al Teatro di Padova, ed in ultimo al San Carlo di Napoli stagione di carnovale e quaresima. Nella primavera del 1853 fu al teatro di Porta Carinzia in Vienna, e nell'estate al gran teatro di Trieste. Cantò in Udine per l'apertura del gran Teatro, ed in Treviso per la ricorrenza della fiera. Nel carnevale e quaresima del 1853 e 1854 fu alla Fenice di Venezia; nella primavera ancora in Vienna, e nell'autunno al teatro grande di Trieste. Al 1855 cantò il carnevale e la quaresima alla Scala di Milano, poi a Nuova Jorca, Boston e Stati Uniti; nel carnevale del 1856 al S. Carlo di Napoli ed a Vienna; nello stesso anno al teatro Carolino di Palermo; nell'autunno del 1857 al Comunale di Bologna; per le stagioni di carnevale e quaresima del 1858 al Regio Teatro di Torino; e nel 1859 al San Carlo di Lisbona. Nel 1860 ritornò a Rio de Janeiro, poi a Montevideo e Buenos Ayres. Nel 1861 fu al Regio Teatro di Modena, stagione della fiera.

Nel 1862, perchè avea deciso di lasciare il teatro, prese moglie in Milano e ripatriò. Qui gli amici e i parenti tutti lo persuasero di bel nuovo a ricalcar le scene, e nel carnevale e quaresima del 1863, 1864 e 1865 cantò al nostro S. Carlo. Nella fine di questa stagione ebbe la sventura di perdere la moglie, che lasciò alle sue paterne amorevoli cure affidati due bambine ed un maschio, che ora formano le sue

delizie e le sue gioie. Nel 1866 trovandosi l'impresario del teatro San Carlo in non felici circostanze finanziarie, fece le più grandi istanze al Mirate di ritornare al teatro, almeno per quella sola stagione, alle più onorifiche, lucrose e lusinghiere condizioni, sì per la parte dell'amor proprio che per quella dell'interesse. Egli, solo per far cosa grata a Mercadante, di cui dovevasi rappresentare la *Virginia*, vinse tutti gli ostacoli e i ritegni che la luttuosa catastrofe successagli doveva parargli davanti, ed accettò l'impegno. Il successo che ne ottenne fu forse il più grande ed entusiastico che avesse mai avuto in tutta la sua artistica carriera; e così con quest'opera diede l'ultimo addio all'arte ed a'suoi cari Napoletani, che con le più splendide acclamazioni confermarono la stima, l'amore e l'ammirazione costante che per molti e molti anni tributato gli aveano. Egli ebbe la felice ispirazione d'intessere colle sue proprie mani una magnifica ghirlanda d'alloro intrecciata a ghiande d'oro; e nell'ultima rappresentazione, quando il pubblico a quintuplicate riprese volle rivedere sul proscenio il cieco autore della *Virginia*, applaudendolo al fanatismo, quasi al delirio, il Mirate prese la sua preparata corona, e tutto commosso, con un rispetto quasi religioso, la posò sulla canuta testa del venerando vegliardo. La Marcellina Lotti della Santa, che stavagli accanto, concorse anch'essa all'atto solenne, ed entrambi si chiamarono fortunati per aver coronato sulle storiche scene di San Carlo il Nestore della musica italiana.

Da questo tempo Raffaele Mirate, ritiratosi dalle emozioni e dalle glorie teatrali e quasi anche dalla fluttuante società artistica, vive vita privata, ma tranquilla e felice. Avendo fatto acquisto di un magnifico podere presso la deliziosa Sorrento, colà resta la maggior parte dell'anno, tutto intento alla coltivazione delle sue terre, dopo avere affidato ad un'affettuosa sorella l'educazione dei suoi figliolini, che viene spesso a riabbracciare in Napoli; così, qual novello

Cincinnato dell'arte musicale, trascorre nella più tranquilla vita patriarcale e campestre i suoi placidi giorni, che noi di tutto cuore desideriamo che il cielo gli prolunghi per lunga serie di anni.

Se di Raffaele Mirate si volessero riportare tutti gli articoli, o almeno i principali, che i giornali de' due mondi scrissero durante il lungo periodo della sua carriera teatrale, non si finirebbe mai più, oltrechè sarebbe impresa difficile a compiersi. A conchiusione di questi cenni, riportiamo però l'elenco delle opere composte pel Mirate, ed il luogo, l'epoca ed il teatro in che vennero prodotte.

Napoli 1837 — Teatro Nuovo — *La giornata critica di Don Taddeo* ovvero *I finti banditi,* Maestro Caiano (questa stessa rappresentata nel Teatro del Collegio) — *L'Astuccio d'oro,* M. Rajentroph — *I Pirati Spagnuoli*, M. Petrella — *Il Lazzarone Napolitano,* M. Agnelli — *Salvator Rosa,* M. Raimondi — Id. 1838 *Albergati,* M. Puzone — 1839. *L'Affamato*, farsa, M. Conte Gabrielli — *Il Ritorno di Pulcinella da Padova,* M. Fioravanti — *Allan Cameron*, M. Rajentroph — Roma, primavera 1845, Teatro Argentina, *I Veneziani in Costantinopoli,* M. Mabellini — Vienna, primavera 1847, I. R. Teatro di Porta Carinzia, *Estella,* M. F. Ricci — *Caterina Howard,* M. Salvi — Milano 1847-48, carnevale Teatro della Scala, *Giovanna di Fiandra,* M. Boniforti — Venezia 1849, carnevale, Teatro la Fenice, *Elisabetta,* M. Buzzolla — 1850 *Fernando Cortez,* M. Malipieri — 1851 *Rigoletto,* Maestro Verdi — Verona 1852, carnevale, Teatro Filarmonico, *I Gladiatori*, M. Foroni — Padova 1852, Fiera, Teatro Nuovo, *Il Duca di Foix,* M. Galli — Napoli 1852, carnevale, Real Teatro S. Carlo, *Alceste,* M. Staffa — *Guido Colmar,* M. De Giosa — *Statira* M. Mercadante — Venezia 1854, carnevale. Teatro la Fenice, *La Punizione,* M. Pacini — Trie-

ste 1854, autunno, Teatro Grande, *Pittore e Duca*, Maestro Balfe — Milano 1855, carnevale, Teatro della Scala, *Ines*, M. Chiaromonte — Napoli 1856, carnevale, Teatro S. Carlo, *Margherita Pusterla*, M. Pacini — *Guido e Ginevra*, M. De Tommasi — Bologna 1857, autunno, Teatro Comunale, *La Sorrentina*, M. Muzio — Palermo 1857, carnevale, Teatro Carolino, *Piccarda Donati*, M. Platania — Napoli 1865, carnevale, Teatro S. Carlo, *Celinda*, M. Petrella — Id. 1866, *Virginia*, M. Mercadante.

GIUNTE ALLA PARTE SECONDA

AVVERTENZA

Per quanto si sia adoperata ogni possibile diligenza perchè in quest'opera venissero menzionati tutti i maestri compositori della nostra Scuola, pure talvolta la mancanza quasi totale degli elementi che potevan servirci di guida, ha fatto sì che qualcheduno ne sia stato omesso. Avvertiti a tempo opportuno, volendo empire il difetto, ed amando meglio essere accagionati di una menda leggiera, che tale è l'inversione dell'ordine cronologico, anzichè di una grave colpa, quale sarebbe l'assoluto silenzio, poniamo in questa Giunta le biografie di tutti gli altri maestri compositori che per una qualunque ragione abbiamo involontariamente trasandati.

GAETANO ANDREOZZI

Nacque in Napoli nel 1763. Giovanissimo, fu ammesso come alunno al Conservatorio della Pietà de' Turchini, ove cominciò e finì i suoi studii di canto, armonia e contropunto sotto la direzione di quei valenti maestri che ivi insegnavano. Apprese poi la composizione con lo zio materno, il gran Nicolò Jommelli. Scrisse in prima delle *Cantate* per una sola voce e de' *duettini* per due soprani col solo basso. Nel 1779, a sedici anni, uscì dal Conservatorio onde recarsi in Roma a comporre per quel Teatro Argentina la sua prima opera seria in due atti, *La Morte di Cesare*, che piacque. Nel 1780 passò in Firenze, ove scrisse per quel Teatro Ducale l'opera *Bajazet*, e per quello di Livorno, nel medesimo anno, *L'Olimpiade*. Pel teatro San Benedetto di Venezia scrisse *Agesilao*, e pel Regio di Torino *Teodolinda* nel 1781. Nell'anno appresso compose *Catone in Utica* per Milano, ed il *Trionfo di Arsace* in Roma; di poi *La Vergine del Sole* in Genova, ed *Angelica e Medoro* in Venezia nel 1783. Il successo che ottennero la maggior parte delle sopraccennate opere gli fece acquistare una certa rinomanza, tale da venire invitato dalla corte di Russia nel 1784 per iscrivere pel teatro di Pietroburgo la *Didone Abbandonata* e *Giasone e Medea*, che pure incontrarono il gusto di quella imperial Corte e di quel freddo e piuttosto severo pubblico. Ritornato in Italia, fece pubblicare per le stampe in Firenze (1786) sei *quartetti* per due violini, viola e basso, e l'anno appresso pel Teatro Ar-

gentina di Roma scrisse la *Virginia*, opera che cadde totalmente. Ad onta di tale insuccesso, venne chiamato nel 1788 per comporre al S. Carlo di Napoli *Sofronia e Olindo,* e nell'autunno dell'anno medesimo *Sesostri*. Nel 1790 scrisse pel Teatro del Fondo *La Principessa Filosofa*, e nel 1791 *Il finto Cieco* pel Teatro Nuovo. L'oratorio *Saulle* lo scrisse pel Fondo l'anno 1794; ed *Arsinoe*, opera in due atti, per S. Carlo nel 1795. Invitato di recarsi a Madrid, ivi compose *Gustavo re di Svezia* (1797), e di ritorno in Napoli fece rappresentare in S. Carlo l'oratorio *La Passione di G. C.* nel 1799: nello stesso teatro diede l'opera in due atti *Armida e Rinaldo* nel 1802, e *Piramo e Tisbe* nel 1803. Chiamato in Venezia, scrisse per la Fenice l'ultima sua opera *Giovanna d'Arco* (1805), che meritò unanimi e generali applausi.

Quantunque giovine ancora, pure per alcune contrarietà avute e per altre ragioni estranee all'arte, prese la ferma risoluzione di abbandonare la carriera teatrale, e dedicatosi interamente all'insegnamento del canto, in breve tempo acquistò fama di valentissimo. Ricercato da tutta la nobiltà napoletana, venne anche invitato a corte per dar lezione alle Reali Principesse; però a quella che mostrava più attitudine e buon volere per apprendere, che poi divenne Duchessa di Berry, egli tributava maggior ossequio e predilezione.

Andreozzi avea menato in moglie Anna, della distinta famiglia de'Santi di Firenze, artista cantante che nella qualità di prima donna esordì nel Teatro della Pergola nel 1791, e perchè di forme, più che belle, seducenti, e di non comune intelligenza, riportò per varii anni consecutivi sempre buon successo ne'teatri delle grandi città della penisola. Ella, se non per altre ragioni (che forse pure esistevano), ma per la sola apparente, cioè per l'esercizio almeno della sua professione, dovendo recarsi di città in città, viveva quasi interamente da se, e se non legalmente, di fatto restava separata da suo marito, che facendo il maestro insegnante, nè anche

poteva seguirla sempre. Nell'anno 1811 Anna de'Santi prese impegno di cantare nel Teatro di corte in Dresda, ove incontrò il pubblico favore. Ma la curiosità di voler conoscere il merito artistico della moglie del maestro Pâer, che doveva succederle e prendere il suo posto di prima donna nel teatro di Dresda l'anno consecutivo, la decise a fare un piccolo viaggio di poche ore a Pilnitz. In compagnia d'un suo favorito amante lasciò Dresda il giorno 2 giugno, e colà si recò per giudicare la rivale, forse non con indulgenza, come si comprenderà. Terminata la rappresentazione, i due viaggiatori, senza aspettar la dimane, vollero nella notte stessa ritornare a Dresda; ma dopo lungo tratto di via, nel bujo di una notte tempestosa, uno de'due cavalli s'impennò, rovesciando la carrozza, che si ruppe in pezzi, e la scossa fu sì forte e sì sconcia, che la signora Andreozzi ed il suo compagno rimasero morti all'istante sul luogo. Pervenuta dopo qualche giorno l'infausta nuova al marito maestro Andreozzi, che trovavasi a dar tranquillamente le sue lezioni di bel canto nella ridente Napoli, questi, piuttosto di umore scherzevole, se ne afflisse quanto bastava per mostrare al pubblico l'esterno suo dispiacere, e seppe poi farsi una ragione del tristo accaduto, uniformandosi con ammirevole rassegnazione alla sventura avvenutagli, e spesso così ripeteva: « Pare proprio che fosse stata « una vera vendetta del cielo, quell'inaspettata morte bar« bara che fece la mia già fedele consorte. » Trascorsero alcuni anni, e per trovar poi un certo conforto, o come egli diceva, una distrazione alla dolorosa catastrofe successa, pensò di sposare in seconde nozze altra donna, piuttosto di bassa estrazione se vuolsi, ma troppo giovine per lui, che non essendo più nell'età della giovinezza, cominciava sensibilmente a declinare. Invecchiando ogni giorno di più, poco veniva ricercato come maestro di canto, e perciò cominciò a vivere in qualche ristrettezza dapprima, che a poco a poco divenne bisogno, e finalmente anche qualche cosa di più del bisogno, quasi l'indigenza. Ridotto in sì deplorevole

stato, colla speranza di trovare dei soccorsi nella munificenza della sua antica reale allieva, prese la risoluzione di recarsi in Parigi, nel 1825. Nè si era ingannato nelle sue aspettative: la Duchessa di Berry lo ricevè affabilmente, promisegli di proteggerlo, lo soccorse pel momento, e colle continue largizioni che prodigavagli e col guadagno che ritraeva dalle lezioni di canto, che per riguardo della Duchessa potè dare a tutte le dame della sua corte, manteneva la misera famiglia lasciata in Napoli, di una giovane e bella moglie e di una figlia e di un figlio bambino. Non godè però che per poco tempo de'benefizii della sua reale benefattrice, perchè morì nel mese di dicembre dell'anno seguente 1826, in età di 63 anni, e quando si preparava a lasciar Parigi per ripatriare, perchè la sua malandata salute mal soffriva la rigidezza di quel clima. Ritornava però ben raccomandato dalla prelodata Duchessa di Berry al suo augusto padre, che allora regnava in Napoli, Francesco I, onde gli accordasse un qualche posto per non finire nell'indigenza i suoi miseri giorni.

Gaetano Andreozzi non era un maestro di genio, nè era dotato di molta scienza musicale; ma come la maggior parte dei compositori napoletani, possedeva una certa facilità e naturalezza di melodie più che sufficiente per rendere gradite e piacevoli le sue opere, che certo non eran destinate a sopravvivergli. Però alcune arie ed altri pezzi delle sue produzioni, come per esempio la preghiera del *Saulle*, ebbero successo di voga, e non per la loro novità, ma per i pregi sopraddetti.

I. Composizioni di Gaetano Andreozzi esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Giasone e Medea*, opera seria in due atti. Pietroburgo 1785.

2.° *Saulle*, oratorio, parte 1ª e 2ª. Napoli Real Teatro del Fondo 1794.

3.° *Arsinoe*, opera seria in due atti. Napoli Real Teatro di S. Carlo 1795.
4.° *Armida e Rinaldo*, opera seria in due atti, id. id. 1802.
5.° *Sesostri*, opera seria in due atti, id. id. 1802.
6.° *Piramo e Tisbe*, opera seria in due atti, id. id. 1803.
7.° *Il Trionfo d'Alessandro*, opera seria, id. id. 1816.
8.° *Se dal ciel pietosi numi*, rondò per voce di soprano, con violini, viola e basso 1778.
9.° *Domine Deus* per soprano e tenore in *do* terza maggiore con più strumenti.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie

1° *La Morte di Cesare*, opera seria. Roma 1779. — 2° *Bajazet*, opera seria. Teatro Ducale di Firenze 1780.—3° *L'Olimpiade*, opera seria. Livorno 1780.—4° *Agesilao*, opera seria. Venezia, Teatro San Benedetto 1781. — 5° *Teodolinda*, opera semiseria. Torino 1781.— 6° *Catone in Utica*, opera seria. Milano 1782—7° *Il Trionfo d'Arsace*, opera seria. Roma 1782.—8° *La Vergine del Sole*, opera seria. Genova 1783.—9° *Angelica e Medoro*, Venezia 1783.— 10° *Didone Abbandonata*, opera seria. Pietroburgo 1784. — 11° Sei *quartetti* per due violini e basso. Firenze 1787.—12° *Virginia*, opera seria. Roma, Teatro Argentina 1787. — 13° *Sofronia ed Olindo*, Napolj 1789.— 14° *La Principessa Filosofa*, Napoli, Real Teatro del Fondo 1790.— 15° *Il Finto Cieco*, Napoli, Teatro Nuovo 1791.—16° *Gustavo Re di Svezia*, Madrid 1797.—17° La Passione di N. S. G. C. oratorio, Napoli, S. Carlo 1799.—18° *Giovanna d'Arco*, opera seria. Venezia 1805.

FRANCESCO RUGGI (1)

Nacque in Napoli il 21 ottobre 1767. Non si conosce l'anno preciso nel quale venne ammesso nel Conservatorio della Madonna di Loreto, nè per quanti anni ivi rimase a-

(1) Per la presente biografia molto ci gioviamo di un articolo scritto dall' egregio sig. Emmanuele Rocco, ed inserito nel giornale il *Poliorama Pittoresco* nell'anno 1846.

lunno, e quando ne uscì maestro. Conosciamo solo, come dalle nostre tradizioni e per averlo inteso da lui medesimo, che fu uno dei prediletti allievi del Fenaroli, dal quale apprese partimento, contropunto e composizione. Pervenuto all'età di 28 anni, a dì 7 febbrajo 1795 dagli Eletti della Città di Napoli, in una loro deliberazione, di lui scrivevasi: « Avendo dimostrato grandissima abilità in tut-
« te le musiche che con universale applauso ha fatto in
« questa capitale, hanno gli Eccellentissimi signori conclu-
« so di eligerlo per maestro di cappella estraordinario di
« questa fedelissima città ec. ec. »

Nella sua gioventù scrisse nello stile serio e buffo. *La Felicità compita* e *L'Ombra di Nino* sono del primo genere, e furono rappresentate in Napoli con successo. Per Milano poi compose il melodramma semiserio *La Guerra aperta* (1796), che nón piacque, ed il *Soffì Trippone*, che ottenne molti e meritati applausi; ma venuto in cognizione che questo melodramma buffo contenea coperte allusioni politiche, che gli si erano tenute celate, prese la ferma risoluzione di non iscrivere mai più per teatro, e tutto si dedicò alla composizione della musica sacra. Fu così che cominciò a scrivere *Messe, Credi, Vesperi*, sì a grande che a piccola orchestra o per organo solo, ed *Introiti, Graduali, Offertorii* ed *Inni* per le festività della Vergine e per quelle dei santi, e *Litanie* e *Salve Regine*, e musicò il *Passio di S. Giovanni* e le *Sette parole* dell'agonia di N. S., ed altra infinità di musica chiesastica, parte della quale conservasi nel monastero di Regina-Coeli, dove fu per molti anni maestro, altra nell'Archivio di questo Collegio, e la maggior parte poi che possedeva il suo figlio Giuseppe in numero di 84 componimenti tutti autografi, questi ebbe la felice idea di regalarla alla nostra Biblioteca musicale, come si noterà in fine della presente biografia. In forza di tal generosa donazione n'è divenuto proprietario questo Real Collegio, che ora la rende ostensibile agli studiosi, e per servire di modello non

solo ai giovani alunni, ma a coloro tutti che coltivano la bell' arte e che amano di apprendere ed attingere alle fonti del vero bello, non già per divenire plagiarii, ma compositori originali di quella musica sacra ora tanto negletta da alcuni, per correre dietro alla corruzione dei tempi che vuol trasportata nelle chiese la musica teatrale.

L' anno 1805, nella ricorrenza della gran festività del Corpo di Cristo, scrisse il Ruggi un sacro oratorio intitolato *Giosuè al Giordano*, sopra parole di Valletta, pel Catafalco (1). Quando re Ferdinando IV, reduce dalla Sicilia in Napoli (1815), ordinò che questo stesso Oratorio si ripetesse per la stessa sacra funzione, il maestro tornò a riscuotere giuste e meritate lodi.

Per la grande opinione che godeva nel paese anche come valente maestro di canto, re Gioacchino Murat lo chiamò per dare lezioni alle sue figlie, e col vistosissimo onorario di cento ducati al mese. Le Reali Principesse apprendevano da lui il canto tre volte per settimana. Allorchè l'Educandato dei Miracoli venne istallato sotto il patronato della regina Maria Carolina Annunziata Murat, il Ruggi a sua insaputa ricevè il decreto che lo nominava maestro di canto del detto reale stabilimento, col soldo annesso a tal posto di cento ducati mensuali, e coll'obbligo di dar lezione tre volte per settimana a venti di quelle nobili donzelle; ma egli supplicò il Re a

(1) Chiamavasi *Catafalco* una gran macchina in legno che ergevasi temporaneamente, fatta per lo più in quadro e piramidale, sontuosamente addobbata di drappi di raso, di festoni, di fiori e con gran numero di ceri, ed era posta nella piazza detta Pendino, per la processione della festa del *Corpus Domini*. Su di un alto e spazioso palco, a cui dai capi opposti ascendevasi per due maestose scale, s' innalzava un tempietto col peristilio aperto, sormontato da elegante cupola, e vi si rappresentava in musica un fatto della Divina Scrittura, allegorico al mistero eucaristico. La poesia della Cantata e la musica corrispondente venivano affidate sempre a letterati e maestri di alta fama, come pure i più scelti cantori ed i più chiari professori di orchestra erano invitati ad eseguirla.

volerlo esimere da questo troppo onorevole incarico, dappoichè nella sua delicatezza credeva non potere nelle due ore di lezione assegnate rispondere di alcun profitto delle allieve, ed a suo modo di vedere, a lui pareva che il soldo che avesse percepito sarebbe un danaro rubato. Il re lo fece pago, e nominò altri in vece sua, ritenendo la sua dimissione. Questo atto di squisita delicatezza lo rese più accetto alla famiglia reale.

Egli nella sua modestia si compiaceva di raccontare un tale aneddoto, non per vanità od altro motivo, ma solo per voler dimostrare che poche ore di lezione per molte persone non menano ad alcun buono risultamento; ed è perciò che in Collegio restava al di là delle ore assegnate da' regolamenti del luogo, onde dare ampia soddisfazione a tutti i suoi discepoli, che anche per questo suo amorevol tratto di affezione e disinteresse lo rispettavano e amavano non poco.

In luglio 1825 ebbe partecipazione dal presidente della Reale Società Borbonica, che S. M. il Re erasi benignato di nominarlo socio ordinario in detta Accademia (classe filarmonica) in luogo del defunto Cottrau. Còmpito maggiore e più lusinghiero eragli riserbato. Allievo di un illustre Conservatorio napoletano, ei doveva continuare la serie di quei chiari uomini, anche usciti dagli altri Conservatorii, che colla loro dottrina l'aveano reso celebre, e tramandare, come quelli fecero, la tradizionale nostra scuola, che orgogliosamente traversando i secoli, era rimasta sempre incolume sull'apogeo della sua gloriosa grandezza. Egli, lo scolare del Fenaroli, l'amico intimo dello Zingarelli, il maestro di Carafa, e di altri che non furono meno stimati nell' arte, per la morte di Giacomo Tritto veniva a succedere a costui come maestro di contropunto il 21 agosto 1825, e gli era assegnato a compagno, dividendo con lui l'ufficio d'insegnatore ed il soldo, il maestro Pietro Raimondi. Avvenuta la morte di Giovanni Furno, il Ruggi fu adoperato ad insegnare il partimento od armonia sonata, ed il difficile pondo d'in-

segnare contropunto e composizione venne meritamente affidato al solerte ed instancabile Gaetano Donizetti. Se non che, dovendo questi spesso assentarsi per cagione delle rappresentazioni de' melodrammi che scriveva per le grandi città d' Italia , fu il Ruggi prescelto a supplirlo interinamente nelle sue assenze, ed allora nella scuola del partimento suppliva al Ruggi il maestro Gennaro Parisi. Così durarono le cose, finchè abbandonando il posto Donizetti, rimase Francesco Ruggi solo maestro di contropunto e composizione.

Ottimo padre di famiglia, tutto adoperavasi per la buona educazione dei figliuoli ch' ebbe da Rachele Cirillo , a lui congiunta in matrimonio sin da'15 febbrajo 1795, e finita due anni prima di lui, dopo 48 anni di unione. Ei vide i suoi figliuoli tutti ben collocati innanzi alla sua morte: un ultimo fervente desiderio restavagli , ed era quello di vedere allogata ancora l'unica figlia. Iddio coronava i voti del buon padre, e cinque giorni dopo il matrimonio di costei, il dì 23 gennajo 1845 spirava per morbo catarrale in età di oltre 77 anni.

Conoscendo di non poter fare di meglio, riportiamo letteralmente l'opinione del nostro rispettabile amico sig. Emmanuele Rocco , sul merito e valore della musica chiesastica del Ruggi, opinione con la quale pienamente noi concordiamo.

« Fra le molte musiche sacre risplendono principalmente « una *Messa* a grande orchestra col *Credo,* e le *Agonie* di « N. S. La sua musica da chiesa, senza mai cessar di es- « sere nobile e sublimemente religiosa, come il biblico lin- « guaggio , è patetica a segno da far piangere : gli stessi « artisti che l'eseguivano n'eran commossi, e ben sel sanno « Davide , Nozzari , Rubini , Lablache. Non vi scorgi per « entro pedanteria, non quella sterilità di affetto che si ap- « palesa ne' lavori della mente a cui il cuore non abbia avu- « to parte. Imperciocchè la scienza musicale fu veramente « in lui non iscopo a se stessa, ma vero mezzo dell' arte : « arte di muovere gli affetti. A tal modo mentre l' intelli-

« gente rinveniva osservati i più preziosi e stretti precetti « dell'antica scuola, l'ignaro ascoltatore, senza sospettare « dell'artifizio, versava pianto di pentimento o di affetto, pe- « netrato dentro l'anima dalla potenza di quelle melodie. Che « il Ruggi abbia precipuamente avuto in mira più l'arte che « la scienza, più l'affetto che l'orditura, il sanno bene i di- « scepoli suoi, a'quali, dopo averli ben fortificati ne'princi- « pii, e fatto lor gustare le bellezze de'classici, raccoman- « dava di lasciar libera la vena al canto, alla melodia, e « di non più rimaner come schiavi legati strettamente alle « forme, in cui teneva sol costretti i principianti. Ammira- « bile nell'insegnamento, non meno che nel componimento e « nell'amore per l'arte, punto non rimetteva, benchè di vec- « chia età, dall'usato zelo nell'esercizio dell'importante suo « uffizio, e godeva come del bene de' proprii figliuoli del « progresso de' discepoli suoi. Ed a'buoni cultori dell'arte, « non adulatori del balzano e mutabile gusto della gente, « deve assai essere rincresciuta la morte sua: perocchè la « voce di quest'insigne maestro poteva dirsi se non la so- « la, almeno la più autorevole a soffermar l'invasione del « capriccio nell'arte e la smania di novità procurata a spe- « se della verità e del bello semplice ed eterno; a mante- « ner vivo il privilegio degl' Italiani creato da noi Napoli- « tani, quello della melodia e del canto spontaneo, in vece « del quale gli uomini poveri di genio e di cuore tentano « sacrilegamente di porre in soglio col nome di armonia una « confusione e un frastuono che il nome ne usurpa.

» Questa opinione medesima sentivano di lui i celebri « maestri Cherubini e Donizetti e Zingarelli, di cui i due « primi inviarongli studiosi di musica di oltremonte, come « al solo che in Italia potesse ammaestrarli nel contropun- « to; e il terzo nel leggere le Agonie di lui, tocco da en- « tusiasmo, esclamò aver in quella musica raggiunto il su- « blime.

« Appartenne il Ruggi alla severa scuola del Durante; e

« ben ne sarebbe stato l' ultimo rappresentante, se l'amor « dell'arte non avesse a Carlo Conti fatto accettare il posto « occupato dal Ruggi e da Donizetti come maestro di contro- « punto e composizione. Ed in vero a lui che già ne era mae- « stro onorario, a lui successore di Zingarelli nell'Accademia « di Belle Arti, a lui maestro di Bellini, a lui ben s'aspettava « di continuar la serie di quei valentuomini che nel santua- « rio della Scuola musicale Napolitana vegliano, come il « Ruggi vegliò, a mantenerne sempre vivo il sacro fuoco.»

I. Composizioni di Francesco Ruggi esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *La Guerra aperta*, opera semiseria in due atti. Milano 1796.

2.° *Dixit* per quattro voci e più strumenti in *si* bemolle terza maggiore.

3.° Altro idem in *sol* terza maggiore.

4.° *Mottetto* per più voci e più strumenti in *si* bemolle terza maggiore.

5.° Altro id. idem.

6.° *Messa* per più voci e più strumenti in *si* bemolle terza maggiore.

7.° Altra per tre voci con organo in *si* bemolle terza maggiore.

8.° *Te decet hymnus*, salmo per quattro voci con violini e basso in *si* bemolle terza maggiore, scritto per la festività di S. Michele.

9.° *Sepulto Domino* per quattro voci alla palestrina in *fa* terza maggiore.

10.° *Christus* e *Miserere* per quattro voci col solo basso in *sol* terza minore.

11.° *Stabat Mater* in *sol* terza minore per due voci con organo.

12.° *Serenata* per due cori con più strumenti eseguita nella Villa Reale nel 1789.

II. Autografi di Francesco Ruggi donati e depositati nell'Archivio del Real Collegio di Napoli da suo figlio Giuseppe.

1° *Giosuè al Giordano*, oratorio. — 2° Cantata sacra per 5 voci con orchestra. — 3° Mottetto per 5 voci in *sol* terza maggiore con orchestra. — 4° Altro per 4 voci in *mi* bemolle terza maggiore con orchestra.—5° Altro per 4 voci in *si* bemolle terza maggiore id. — 6° Frammenti d'una Cantata num. 4 pezzi e coro finale per grande orchestra. — 7° Aria per tenore con coro ed orchestra. — 8° Altra per soprano id.—9° Messa per 5 voci in *mi* bemolle terza maggiore per grande orchestra.—10° Altra per due tenori e basso in *mi* bemolle terza maggiore per piccola orchestra. — 11° Altra per 8 voci in *mi* bemolle terza maggiore per orchestra.— 12° Altra per 4 voci in *si* bemolle terza maggiore id.—13° Altra per due tenori e basso in *mi* bemolle terza maggiore per grande orchestra.— 14° Altra id. in *la* terza maggiore per organo. — 15° Altra per due voci in *sol* terza maggiore in pastorale con organo.— 16° Altra per due tenori e basso in *la* terza maggiore con clarinetto, violoncello ed organo.— 17° Messa funebre per due tenori e basso in *sol* terza minore con organo.—18° *Qui Mariam absolvisti*, versetti del *Dies irae* per soprano solo con orchestra. — 19° *Gratias* per soprano con arpa obbligata ed orchestra. — 20° *Domine Deus* per due soprani e tenore in *si* bemolle terza maggiore con orchestra.—21° *Qui tollis* per tenore in *mi* bemolle terza maggiore per grande orchestra.—22° Altro per soprano solo con coro in *mi* bemolle terza maggiore con orchestra.— 23° Altro per tenore solo con coro in *do* terza maggiore per orchestra. — 24° *Qui sedes* per soprano con violino obbligato in *la* terza maggiore id. — 25° *Credo* per 8 voci in *do* terza maggiore per grande orchestra. — 26° Altro per due tenori e basso id. diviso ne'suoi 12 articoli.—27° Altro id. per piccola orchestra.—28° Altro a due voci in *si* bemolle terza maggiore per organo. — 29° *Et incarnatus est* per tenore solo in *do* terza minore con viole e violoncello obbligato. — 30° *Dixit* per 4 voci in *si* bemolle terza maggiore per grande orchestra.—31° Altro id. in *sol* terza maggiore id.— 32° Altro per tre voci con organo. — 33° *Juravit Dominus* in *sol* terza maggiore per basso con orchestra.—34° *Virgam virtutis*, duetto per tenore e basso in *do* terza maggiore id. — 35° *De torrente* per tenore in *si* bemolle terza maggiore con orchestra.— 36° *Gloria*

Patri per soprano solo con coro in *mi* bemolle terza maggiore per orchestra.—37° Altro per soprano solo in *mi* bemolle terza maggiore per orchestra.— 38° Altro per due tenori e basso in *mi* bemolle terza maggiore con accompagnamento di clarinetto e violoncello. — 39° Altro per soprano solo da servire anche per *Tantum ergo*, in *mi* bemolle terza maggiore per orchestra. — 40° *Magnificat* per 4 voci in *re* terza maggiore per orchestra.—41° Altro per tre voci in *si* bemolle terza maggiore per organo. — 42° *Salve Regina* per due tenori e basso in *mi* bemolle terza maggiore con accompagnamento di clarinetto e violoncello. — 43° Altra per tre soprani in *la* terza maggiore con organo. — 44° Altra per tenore solo con coro in *mi* bemolle terza maggiore per grande orchestra.—45° *Te Deum* per 5 voci in *re* terza maggiore per grande orchestra. — 46° Altro per 4 voci id. per piccola orchestra.—47° Altro per due soprani in *si* bemolle terza maggiore per organo.—48° Altro per due tenori e basso in *do* terza maggiore per orchestra.—49° *Pange lingua, Tantum ergo* e *Genitori* in pastorale in *mi* bemolle terza maggiore per due soprani con organo.—50° Altro id. per tre soprani in *fa* terza maggiore per organo. — 51° *Tantum ergo* e *Genitori* per due tenori e basso in *si* bemolle terza maggiore con clarinetto, violoncello obbligato ed organo.—52° *Tantum ergo* per tenore e basso in *mi* bemolle terza maggiore con soli strumenti da fiato. — 53° *Pange lingua*, *Tantum ergo* e *Genitori* per basso solo in *si* bemolle terza maggiore con coro per grande orchestra.—54° *Tota pulchra* per due soprani in *fa* terza maggiore con clarino e violoncello obbligato per organo. — 55° Altra per 4 voci in *mi* bemolle terza maggiore con orchestra.— 56° *Christus* e *Miserere* per due tenori e basso con accompagnamento di soli strumenti da fiato.—57° *Miserere* per 4 voci in *fa* terza minore con violini viola e basso.—58° Altro per 3 voci id. con violoncello e basso. — 59° *Christus* e *Miserere* per 4 voci alla palestrina in *sol* terza minore. — 60° Altro per due tenori e basso in *do* terza minore con organo.—61° *Nonna* per soprano solo con coro per grande orchestra.—62° Altra id. in *sol* terza maggiore per organo. — 63° Altra per tenore solo con coro in *fa* terza maggiore con arpa e flauto. — 64° *Turba* del *Passio* per la Domenica delle Palme e pel Venerdì Santo per due tenori e basso con organo. — 65° *Le tre ore di agonia* per due tenori e basso, con viole, violoncelli e basso, in *mi* bemolle terza maggiore. — 66° Introduzione allo *Stabat* di Pergolesi per due violini, viola e basso. — 67° *Domine ad iuvandum*, salmo per 4 voci in *re* terza maggiore per orchestra. — 68° *Laudate pueri* per tenore solo con coro in

fa terza maggiore per grande orchestra con arpa obbligata. — 69° *Lauda Sion*, inno per due tenori e basso con organo.—70° Inno in onore dei Ss. Arcangioli Michele e Raffaele per 4 voci e grande orchestra. — 71° Altro pel Beato Alfonso per due soprani con organo.— 72° Altro pel Patriarca S. Giuseppe per tre voci con organo.— 73° *Vexilla Regis*, inno della S. Croce per due tenori e basso con arpa e violoncello.—74° *Ave Maris Stella* per tenore e basso per grande orchestra.—75° *Sepulto Domino*, antifona pel Giovedì Santo per due tenori in *sol* terza minore con organo.— 76° *Veni Sancte Spiritus* per due soprani con organo.—77° *Popule meus*, improperii pel Venerdì Santo per due tenori e basso con organo. — 78° *Surge quae dormis*, antifona per monacazione per 3 voci in *fa* terza maggiore per orchestra. — 79° *Sanctus* e *Benedictus* per due tenori e basso in *fa* terza maggiore per orchestra.—80° *Agnus Dei* per due tenori e basso in *si* bemolle terza maggiore per orchestra.—81° *O salutaris hostia* per tenore e basso con organo.—82° *O sacrum convivium*, antifona per tre voci in *la* terza maggiore per orchestra.—83° Altro per due tenori e basso in *la* bemolle terza maggiore con viole e basso.—84° *Veni sponsa Christi* per tenore solo con coro in *si* bemolle terza maggiore per grande orchestra.

LUIGI NICCOLINI

Luigi Niccolini, fratello dell'architetto Antonio Niccolini, nacque in Pistoja nel 1769. Molto giovine ancora si recò in Firenze per cominciare i suoi studii musicali sotto la direzione di Marco Rutini, che dopo di averlo bene iniziato nei sani principii dell'arte, gli diede il consiglio di lasciar Firenze e prendere la volta di Napoli per istabilirsi in quel Conservatorio della Pietà de' Turchini, ove in quel tempo dirigeva gli studii musicali Nicola Sala, da cui apprese il contropunto e la composizione. Tritto e Paisiello poi gli diedero de'consigli sì per la condotta dei pezzi di musica vocale, come per la maniera di orchestrare. Uscito dal Conservatorio nel 1786, scrisse una *Cantata* per voce sola di soprano con accompagnamento di quartetto a corde. Nel 1787

compose la musica di alcuni balletti pel Real Teatro di San Carlo a Napoli. Trascorsi due anni, verso il 1789, da Leopoldo Gran Duca di Toscana venne nominato maestro di cappella della Cattedrale di Livorno, posto che occupava ancora nel 1812. Luigi Niccolini compose poi gran quantità di musica sacra, assai stimata dagli eruditi dell'arte, dottamente e liturgicamente bene scritta, e molti divertimenti teatrali che rimasero inediti. Cessò di vivere in Livorno nell'anno 1829, lasciando onorata memoria di se, e del suo sapere musicale nella branca chiesastica, a cui erasi esclusivamente dedicato. Cortese con tutti quelli che l'avvicinavano, non è forse anche una soddisfazione della vita il lasciare ai futuri un nome onorato e riputazione di valentia artistica? Questi pregi adornarono sempre Luigi Niccolini, e con lui scesero nel sepolcro.

I. Composizioni di Luigi Niccolini esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Cantata* per voce sola di soprano con accompagnamento di quartetto a corde, 1786.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° Due balletti eseguiti nel Teatro di S. Carlo.—2° *Messe, Dixit, Litanie*, e svariata altra musica chiesastica, espressamente composta per la Cattedrale di Livorno.

GIUSEPPE NICCOLINI

Come scrisse il Gervasoni, nacque in Piacenza nel 1771. Secondo le notizie poi pubblicate dalla *Gazzetta generale di musica* di Lipsia (43° anno), la vera data della sua nascita sarebbe nell'aprile del 1763. Egli era figlio d'Omobono Nic-

colini, maestro di cappella in Piacenza. Fin dalla sua giovinezza mostrava le più felici disposizioni per la musica, che per cinque anni coltivò sotto la direzione del padre. Poi ebbe delle lezioni di canto da Filippo Macedone, e finalmente entrò nel Conservatorio di S. Onofrio in Napoli, ove dimorò per sette anni, uscendone nel 1792, dopo aver terminato tutti i suoi studii sotto la direzione di Giacomo Insanguine. Nel carnevale del 1793 fece rappresentare in Parma la sua prima opera, intitolata *La Figlia stravagante*. Nella primavera del 1794 scrisse in Genova due opere buffe, *Il Principe Spazzacamino* ed *I Molinari*. Chiamato in Milano, ivi diede nell'autunno *Le Nozze campestri*. Nel 1795 compose l'*Artaserse* per Venezia, ove pure fece rappresentare nel carnevale del 1796 *La Donna innamorata*. Nella seguente quaresima scrisse per Cesena un Oratorio diviso in tre parti. Genova lo richiamò nel 1797 per iscrivere pel carnevale l'opera seria *Alzira*. Il successo, che fu splendido, proclamò Niccolini tra i migliori compositori italiani di quel tempo. Nell'autunno dell'anno medesimo, invitato si recò a Livorno, ove compose *La Clemenza di Tito*, che venne egualmente accolta con favore. Crescentini, che allora trovavasi all'apogeo dei suoi mezzi, eccitò in quest'opera la più entusiastica ammirazione. *I Due Fratelli ridicoli* successero a questa composizione, in Roma, nell'autunno del 1798. Quaranta giorni bastarono a Niccolini per iscrivere nel 1799 le due opere serie *Bruto* per Genova e *Gli Sciti* per Milano. Dopo la rappresentazione dell'ultima, il compositore si recò in Napoli, impegnato a scrivere l'Oratorio della *Passione*. Di ritorno a Milano nell'autunno dello stesso anno, ivi fece rappresentare *Il Trionfo del bel sesso*. Nel carnevale del 1800 compose per Genova *L'Indativo*, e nel carnevale del 1801 diede in Milano *I Baccanali di Roma*, e fu in quest'opera che la cantatrice sig.ª Catalani, che poi divenne celebre, cominciò a richiamar sopra di se l'attenzione degl'Italiani. Dopo il gran successo di questa musica,

la riputazione del Niccolini s'ingrandì ogni giorno di più, e le principali città lo chiamarono l'una dopo l'altra a comporre pei loro teatri. Così scrisse nel 1802 *I Manlii* per Milano; *La Selvaggia* per Roma nel 1803; *Fedra* ossia *Il Ritorno di Teseo* nella medesima città l'anno seguente, e pel San Carlo di Napoli *Geribea e Telamone*; nella primavera del 1805 *Il Geloso sincerato*, *Le Nozze inaspettate* pel Teatro Nuovo, e nell'autunno *Gl'incostanti nemici delle donne*; nel 1806 in Milano compose *Abenhamet e Zoraide*; nel 1807 *Trajano in Dacia* per Roma. Nel tempo che Niccolini scriveva quest'opera, *Gli Orazii e Curiazii* di Cimarosa con isplendido successo erano stati rappresentati in Roma. Mettersi in concorrenza con quest'opera pareva una temerità, ed il direttore del teatro avea proposto a Niccolini di aggiornare la rappresentazione del *Trajano*; ma questi reclamò in vece l'esatto adempimento del suo contratto, ed il suo ardire venne coronato dal più lusinghiero successo che avesse mai ottenuto in tutta la sua carriera teatrale, perchè il suo *Trajano in Dacia* fece guadagnare all'impresario più di 17,000 scudi romani. Fu in quest'opera che Velluti prese il primo posto sopra i cantori che allora brillavano in Italia. Nel 1808 Niccolini scrisse anche per Roma *Le Due Gemelle*; nel 1809 *Coriolano* a Milano; nel 1810 *Dario Istaspe*, e nel 1811 *Angelica e Medoro*, ambedue in Torino; poi *Abradame Dircea* a Milano, *Quinto Fabio* e *Le Nozze dei Morlacchi* in Vienna: quest'ultima per commissione del Principe Lobkowitz. Nel 1812 scrisse *La Feudataria* a Piacenza. Dopo quest'anno la grande attività dell'artista videsi un poco rallentata. Ad onta di ciò scrisse ancora per Milano *La Casa dell'Astrologo* e *Mitridate*; *L'Ira di Achille*, *Balduino* a Venezia, *Carlo Magno* a Reggio d'Emilia e *Il Conte di Lemos* a Parma; *Annibale in Bitinia*, *Cesare nelle Gallie*, *Adolfo*, *La Presa di Granata*, *L'Eroe di Lancastro*, *Aspasia* ed il *Teuzzone* non si conosce per quali città e teatri le avesse composte. Chiamato in Piacenza nel 1819 nella qua-

lità di maestro di cappella di quella Cattedrale, Niccolini lasciò per molti anni di scrivere per teatro. I grandi successi di Rossini avevano quasi chiuso le porte delle scene d'Italia a tutti gli altri compositori; non pertanto l'autore dei *Baccanali* volle cimentarsi di bel nuovo, e si presentò nel Teatro di Bergamo il 14 agosto 1828 coll'opera *Ilda d'Avenel*, ove si rilevano ancora le tracce del suo ingegno. *La Conquista di Malacca, Witikindo* ed *Il Trionfo di Cesare*, che scrisse dopo, sono delle deboli composizioni. Ad un numero sì considerevole di opere drammatiche, bisogna aggiungere cinque *Oratorii*, di cui scrisse tre per Venezia e due per Bergamo; trenta *Messe* di gloria; due *Requiem;* cento *Salmi;* tre *Miserere;* due *De Profundis;* sei *Litanie* della Vergine; *Cantate* diverse; *Sonate* per pianoforte; *Quartetti* per istrumenti; *Raccolta* di molte canzonette per camera. Niccolini morì a Piacenza nel mese di aprile del 1843. Egli non ebbe il genio della creazione, ma avea qualche attrattiva nello stile buffo, mentre il sentimento melodico e la sua maniera di orchestrare non mancavano di effetto e d'interesse.

I. Composizioni di Giuseppe Niccolini esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Il Geloso sincerato,* farsa. Teatro Nuovo 1804.
2.° *Geribea e Telamone*, opera seria in due atti. Teatro San Carlo 1804.
3.° *Le Nozze inaspettate*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo 1805.
4.° *I Manlii*, opera seria in due atti. Milano 1802. Teatro San Carlo 1812.
5.° *I Baccanali di Roma*, opera seria in due atti. Milano, carnevale 1801. Teatro S. Carlo 1814.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *La Figlia stravagante*, Parma 1793.—2° *Il Principe Spazzacamino*, Genova 1794.— 3° *I Molinari*, idem 1794. — 4° *Le Nozze campestri*, Milano autunno 1794. — 5° *Artaserse*, Venezia 1795.— 6° *La Donna innamorata* id. id.—7° Oratorio sacro, Cesena 1796.— 8° *Alzira*, Genova 1797.—9° *La Clemenza di Tito*, Livorno 1797.— 10° *I due Fratelli ridicoli*, Roma 1798.—11° *Bruto*, Genova 1799.— 12° *Gli Sciti*, Milano 1799.—13° Oratorio della Passione, Napoli 1799.— 14° *Il Trionfo del bel sesso*, Milano autunno 1799. — 15° *L'Indativo*, Genova carnevale 1800.—16° *La Selvaggia*, Roma 1803.—17° *Fedra* ossia *Il Ritorno di Teseo*, Roma 1804.—18° *Gli Incostanti nemici delle donne*, Napoli 1805. — 19° *Abenhamet e Zoraide*, Milano 1806. — 20° *Trajano in Dacia*, Roma 1807. — 21° *Le due Gemelle*, Roma 1808. — 22° *Coriolano*, Milano 1809. — 23° *Dario Istaspe*. — 34° *Angelica e Medoro*, Torino 1811.—25° *Abradate Dircea* Milano. — 26° *Quinto Fabio*. — 27° *Le Nozze dei Morlacchi*, per commissione del Principe Lobkowitz, Vienna 1811.—28° *La Feudataria*, Piacenza 1812.—29° *La Casa dell'Astrologo*, Milano.—30° *L'Ira di Achille*.—31° *Balduino*, Venezia.—32° *Carlo Magno*, Reggio di Emilia. — 33° *Il Conte di Lemos*, Parma. — 34° *Annibale in Bitinia*.—35° *Cesare nelle Gallie*.—36° *Adolfo*.—37° *La Presa di Granata*.—38° *L'Eroe di Lancastro*.—39° *Aspasia* ed il *Teuzzone*. (Queste sette opere non si conosce per quali città o teatri le avesse composte).—40° *Ilda di Avenel*, Bergamo 1828.—41° *La Conquista di Malacca*.—42° *Witikindo*.—43° *Il Trionfo di Cesare*.—44° Oratorii n. 3 scritti per Venezia.—45° Oratorii num. 2 per Bergamo.—46° Messe di gloria num. 30. — 47° Messe di *requiem* numero 2. — 48° Salmi num. 100; Miserere num. 3.— 49° *De profundis* num. 2.— 50° Litanie della Vergine num. 6.—51° Cantate diverse.—52° Sonate per pianoforte. — 53° Quartetti per istrumenti — 54° Raccolta di molte canzonette per camera.

GIUSEPPE MOSCA

Nacque in Napoli nel 1772. Mostrando, ancorchè bambino, volontà di apprendere la musica, ciò determinò suo padre a collocarlo nel Conservatorio della Madonna di Loreto, ove

apprese dal Fenaroli contropunto e composizione. Giunto al suo 18° anno, chiamato in Roma vi scrisse per quel Teatro Tordinona la sua prima opera *Silvia e Nodane*, e l' altra *La Vedova scaltra*. Di ritorno in Napoli compose il *Folletto*, opera buffa in due atti, pel Teatro Nuovo nel 1797; poi *I Matrimonii* ed *Ifigenia in Aulide* per Milano, e quest'ultima per la celebre Catalani nel 1798. Da quest'anno sino al 1801 scrisse *Armida* per Firenze, e per Venezia *L'Apparenza inganna, Le Gare fra Limella e Velaficco*, e la *Gastalda*, farsa in dialetto napolitano. Ritornato in Milano scrisse nel 1801 *Il sedicente Filosofo*, *La Ginevra di Scozia* ed *I Ciarlatani*, e nel 1802 *La Fortunata combinazione*. Nel 1803 si recò a Parigi scritturato come maestro accompagnatore al pianoforte in quel Teatro Italiano, ove compose due opere, *Il Ritorno inaspettato* e *L' Impostore smascherato*, che punto non piacquero. Allorquando dopo il clamoroso successo della *Vestale* prese a dirigere quel Teatro Italiano Gaspare Spontini nel 1809, Giuseppe Mosca fece il meglio che far potea, cioè di ritornare in Italia, ove compose le opere seguenti: *Con Amore non si scherza*, ossia *I Pretendenti delusi*, per Milano nel 1811, e riprodotta poi in Napoli nel 1814; *La Romilda* pel Teatro di Parma; nel 1812 l'opera buffa in due atti *Gli Amori e l'Armi* pel Teatro Nuovo di Napoli; per Venezia nello stesso anno *Le Bestie in uomini*, *Il Finto Stanislao* e *La Gazzetta*; *D. Gregorio in imbarazzo* per Roma nel 1813, che poi l'anno seguente si riprodusse in Napoli con successo. Qui pel Teatro Fiorentini scrisse l'opera buffa in due atti *La Diligenza*. Ritornato in Roma, diede la farsa *I tre Mariti*, poi rappresentata in Napoli nel 1814, ed in questo anno diede ai Fiorentini il melodramma *Avviso al Pubblico*, ed in Milano l' altro melodramma *Carlotta ed Enrico*, riprodotto pure in Napoli nel 1815 al Teatro dei Fiorentini. Nel 1816 scrisse *Il disperato per eccesso di buon cuore*. Nel 1817 fu nominato direttore della musica del Teatro Carolino di Palermo, ed ivi scrisse il

melodramma in due atti *Federico II*, e *La Gioventù di Enrico IV*, poi rappresentata in Firenze nel 1818, con l'altra nuova opera per colà composta *Attila in Aquilea*. Pei torbidi politici avvenuti nella Sicilia l'anno 1820, prese Giuseppe Mosca il partito non solo di rinunziare a quella teatrale direzione, ma di abbandonare ancor l'isola, e recatosi a Milano, scrisse nel 1821 *La sciocca Astuzia* ed *Emiro*; poi *Il Filosofo* in Vicenza; *La Vedova misteriosa* in Torino; e l'opera buffa in due atti *La Poetessa errante* nel Teatro Nuovo di Napoli nel 1822. In questo stesso anno tornato a Milano scrisse *La Dama Locandiera*, ossia *L'Albergo dei Pitocchi*, ed il dramma serio *Emira Regina di Egitto* nel 1825. L'ultima sua opera, *L'Abate de l' Epée*, la compose pel Teatro del Fondo in Napoli nel 1826. In questo tempo venne chiamato alla direzione musicale del Teatro di Messina. Ivi fermò sua stanza, e dopo molti anni vi morì nel 1839.

Per tante opere che scrisse, Giuseppe Mosca avrebbe dovuto acquistare una certa celebrità; ma siccome era sprovvisto di genio creatore, non legò alla posterità che il semplice nome delle sue produzioni, che resteranno solo come ornamento delle biblioteche. Erano suoi pregi però una facile forma di fare ed una spontaneità di melodie, che quantunque non novissime, pure erano sì bene condotte e contornate con tanto buon gusto, che al pubblico riuscivano gradite, e le sue opere, sebbene non durature sulle scene, nondimeno pel tempo che si rappresentavano, venivano, debbesi dirlo, generalmente applaudite. Giuseppe Mosca ebbe il poco spirito di fare stampare e propagare un suo *walzer* che scrisse in Milano nell'opera *Con Amore non si scherza*, ossia *I Pretendenti delusi* (1811), mostrando come n'erano state ricavate da Rossini alcune frasi e poste nel suo *Barbiere di Siviglia*. Come potesse tal puerile idea venire accolta dal pubblico che tanto ammirava quell'opera, s'intenderà ben di leggieri. Si rideva della cosa, e maggiormente

poi quando si sentiva dire a Rossini, con quella sua aria scherzevole e canzonatoria, che avea trovato un gran rivale nel *maestro delle mosche*. Con tali picciolezze, è vero, si perviene qualche volta ad acquistare una certa momentanea popolarità, o almeno ad ottenere di far parlare di se; ma questo nè anche riuscì al nostro compositore!

I. Composizioni di Giuseppe Mosca esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *Il Folletto*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1797.
2.° *Con Amore non si scherza*, ossia *I Pretendenti delusi*, opera buffa in due atti. Milano 1811, poi rappresentata in Napoli al Fondo 1814.
3.° *Gli Amori e l'Armi*, opera buffa, id. id. Fiorentini 1812.
4.° *La Diligenza*, opera buffa, id. id. Fiorentini 1813.
5.° *I tre Mariti*, farsa. Roma 1813, e poi in Napoli al Teatro Fiorentini 1814.
6.° *D. Gregorio in imbarazzo*, opera buffa in due atti. Roma 1813, poi rappresentata in Napoli 1814.
7.° *Federico II Re di Prussia*, melodramma in due atti, scritto per Palermo nel 1817, e poi rappresentato in Napoli nel 1824.
8.° *La Poetessa errante*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1822.
9.° *L'Abate de l'Epée*, opera buffa in due atti. Real Teatro del Fondo 1826.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *Silvia e Nodane*. Roma, Teatro Tordinona 1790 — 2° *La Vedova scaltra* id. id — 3° *I Matrimonii*, Milano 1798.— 4° *Ifigenia in Aulide* id. id. scritta per la celebre Catalani.— 5° *Armida*, Firenze.— 6° *Le Gare fra Limella e Velaficco* e *La Gastalda*, farsa in dialetto napolitano, tutte e due per Venezia. — 7° *Il sedicente Filosofo*, Mi-

l.no 1801. — 8° *Ginevra di Scozia* id. id. — 9° *I Ciarlatani* id. idem.—10° *La Fortunata combinazione*, melodramma, Milano 1802.— 11° *Il Ritorno inaspettato*, Parigi 1803.—12° *L'Impostore smascherato* id. id.—13° *La Romilda*, Teatro di Parma.—14° *Il finto Stanislao*, *Le Bestie in uomini*, e la *Gazzella*, tutte tre per Venezia nel 1812.— 15° *Avviso al Pubblico*, Napoli 1814.—16° *Carlotta ed Enrico*, melodramma, Fiorentini 1814.—17° *Il Disperato per eccesso di buon cuore*, Fiorentini 1816. — 18° *La Gioventù di Enrico IV*, Palermo 1817, riprodotta in Firenze 1818.— 19° *Attila in Aquilea*, Firenze 1818. — 20° *La sciocca Astuzia* ed *Emiro*, Milano 1821.— 21° *Il Filosofo*, Vicenza. — 22° *La Vedova misteriosa*, Torino. — 23° *La Dama Locandiera*, ossia *L'Albergo dei Pitocchi*, Milano 1822.— 24° *Emira Regina di Egitto*, melodramma, Milano 1825.

LUIGI MOSCA

Luigi, fratello di Giuseppe Mosca, nacque in Napoli nel 1775. All'età di 12 anni entrò nel Conservatorio della Pietà dei Turchini, ed apprese dal Fenaroli, che quivi insegnava, il contropunto e la composizione. S'ignora perfettamente in quale anno cessasse di essere alunno, ma si conosce che appena lasciato il Conservatorio gli venne offerto il posto, che accettò e che ritenne per molti anni con successo e con decoro, di maestro accompagnatore al cembalo nel Real Teatro di San Carlo. Nel 1797 ebbe richiesta di scrivere pel Teatro Nuovo un'opera buffa in due atti intitolata *L'Impresario burlato*. Il felice successo che n'ebbe gli procurò di scriverne una seconda nell'anno appresso, *La Sposa tra le imposture*, e questa piacque tanto, che venne richiesto a comporre una terza nel 1799, *Un imbroglio ne porta un altro*, ed una quarta nel 1800, *Le stravaganze d'Amore*, tutte opere buffe in due atti che incontrarono la generale approvazione. In questo medesimo anno scrisse pel Teatro di Corte il componimento drammatico *L'Omaggio sincero*. Nel 1801 diede ai Fiorentini l'opera buffa in

due atti *L'Amore per inganno*, ossia *L'Amoroso inganno*; nel 1802 la commedia *Il Ritorno impensato*; nel 1803 *Gli Sposi in cimento* e *La Vendetta feminea*. Invitato per comporre una gran Messa solenne per la monacazione di una figlia del Duca Lucchesi Palli, Luigi Mosca si recò in Palermo nel 1806, e dopo l'udizione della *Messa*, che generalmente piacque, venne dall'impresario del Teatro di Santa Cecilia invitato e premurato a comporre l'oratorio *Gioas*, ch'ebbe buon successo. Ripatriatosi, scrisse pei teatri di Napoli le seguenti opere: pei Fiorentini, nel 1807, quella buffa in due atti *I finti Viaggiatori*; pel Teatro S. Carlo nel 1812 l'opera seria *Il Salto di Leucade*; e *L'Audacia delusa* pei Fiorentini nel 1813. Delle altre qui appresso notate non si conosce per quali teatri le avesse scritte, nè in quale anno siensi rappresentate. Esse sono conosciute sotto i titoli: *Chi si contenta gode; Chi troppo vuol veder diventa cieco; L'Impostore; La Sposa a sorte;* e la farsa *Il sedicente Filosofo*. Tutte queste giocose produzioni gli acquistarono la rinomanza di buon compositore, specialmente nel genere buffo, e ricercato in Milano, colà si recò per iscrivere *L'Italiana in Algieri*, ch'ebbe splendida accoglienza. Tornato in patria dopo tal successo, fu nominato primo maestro di canto al Collegio di Musica, allora residente in S. Sebastiano, e maestro in secondo della Real Cappella Palatina. A datare da quest'epoca lasciò di scrivere per teatro e si dedicò interamente all'insegnamento del canto, del pari che a comporre musica chiesastica. Oltre la gran *Messa* scritta in Palermo, se ne conoscono altre due, una per quattro voci con orchestra in *sol* terza maggiore che porta la data del 1789, e l'altra anche per quattro voci con orchestra in *sol* terza minore. Compose pure un *Tantum ergo* in *mi* bemolle terza maggiore per voce di soprano con orchestra, ed altro simile per due voci con orchestra; un *Pange lingua* in *sol* terza maggiore per quattro voci con orchestra; ed altro simile. Quantunque il Fétis asserisca che molte sacre composizioni

avesse scritto Luigi Mosca, pure noi non conosciamo che le sopraccennate, che a vero dire, come merito artistico sono di pochissima entità. Successe al Fenaroli come socio ordinario all'Accademia delle Belle Arti, chiamata allora Reale Società Borbonica. Egli godeva l'amicizia di Paisiello e l'intimità del Zingarelli. Diresse per molti anni la musica al Teatro Nuovo con intelligenza e lode. Era stimato ottimo accompagnatore al pianoforte, e godeva in Napoli il primato come maestro di canto, in che successe all'egregio Saverio Valente. Di modi gentilissimi, veniva ricercato nelle più distinte brigate e nei pubblici concerti. Ancor giovine di anni (non ne contava che 49), cessò di vivere in Napoli il 30 novembre del 1824.

I. Composizioni di Luigi Mosca esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *L'Impresario burlato*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro Nuovo 1797.
2.° *Le stravaganze d'Amore*, id. idem 1800.
3.° *L'Amore per inganno,* ossia *L'amoroso Inganno*, id. id. 1801.
4.° *Gli Sposi in cimento*, id. idem 1805.
5.° *I finti Viaggiatori*, id. idem. Teatro Fiorentini 1807.
6.° *Il Salto di Leucade*, opera seria in due atti. Napoli Teatro San Carlo 1812.
7.° *L'Audacia delusa*, opera buffa in due atti. Napoli Teatro Fiorentini 1813.
8.° *Messa* per quattro voci con più strumenti in *sol* terza maggiore 1789.
9.° Altra idem in *sol* terza minore.
10.° *Tantum ergo* in *mi* bemolle terza maggiore per voce di soprano con orchestra.
11.° Altro idem per due voci con orchestra.
12.° *Pange lingua* in *sol* terza maggiore per quattro voci con orchestra, ed altro in *sol* terza minore id. idem.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *La Sposa tra le imposture*. Napoli Teatro Nuovo 1798.—2° *Un imbroglio* id. id. 1799. — 3° *L'Omaggio sincero*, componimento drammatico. — 4° *Il Ritorno impensato*, commedia. Teatro Fiorentini 1802. — 5° *La Vendetta feminea* 1803.— 6° *Gioas* oratorio.— 7° *Chi si contenta gode*, *Chi troppo vuol veder diventa cieco*, *L'Impostore*, *Il sedicente Filosofo*, farse. — 8° *L'Italiana in Algieri*, Milano.

GIUSEPPE BORNACCINI

Giuseppe Bornaccini nacque in Ancona nel 1805. Nel 1810 tutta la sua famiglia si traslocò in Roma, e colà, in età di sette anni, intraprese lo studio della musica sotto il maestro Sante Pascali, organista in S. Pietro al Vaticano. Più tardi continuò a studiarla sotto il maestro Valentino Fioravanti, a consiglio del quale (contava allora 17 anni) venne a stabilirsi in Napoli ed entrò in San Sebastiano nel 1822, ove ebbe a maestri Furno, Mosca, Tritto, ed alla morte di costui passò sotto l'insegnamento del direttore Zingarelli, col quale terminò i suoi studii musicali. Scrisse in Collegio svariati pezzi vocali e strumentali, e più una *Messa*, un *Dixit* per quattro voci a grande orchestra, ed una *Sinfonia*, che venivano eseguiti dai suoi compagni alunni nelle diverse chiese di Napoli, e particolarmente in un'annua solennità che si faceva nel monastero di San Marcellino. Abbandonò il Collegio nello scorcio del 1825, e si recò in patria, ove scrisse e fece eseguire diverse sue composizioni, che incontrarono la pubblica approvazione, e la prima tra queste fu una *Cantata* in onore di S. Cecilia per voce di tenore con coro ed orchestra. Poi compose un *Album* di sei pezzi vocali per soprano e tenore con accompagnamento di pianoforte. Nel 1827 scrisse una gran *Messa*, *Credo* e

Vespero per sei voci e coro con orchestra, che si eseguì nella Chiesa Cattedrale di S. Ciriaco in Ancona. Nel 1830 invitato a Tolentino scrisse espressamente per la festa di S. Nicola, patrono di quella città, un gran servizio sacro composto di una *Messa* per quattro voci, *Offertorio*, *Dixit*, *Magnificat*, *Laudate pueri*, *Tantum ergo*, ed una *Sinfonia* in *mi*. Dopo lo splendido successo che ebbero le sopraddette composizioni, venne nominato direttore del nuovo Teatro delle *Muse* già eretto in Ancona fin dal 1827, e dove scrisse molti pezzi per favorire gli artisti che colà rappresentavano; inoltre tre *Sinfonie* ed un *Concertone* per oboe e corno inglese. Nel 1832 invitato in Venezia scrisse per quel Teatro Malibran l'opera buffa intitolata *Aver moglie è poco, guidarla è molto*, che sortì ottimo successo. Ivi rivide il suo caro collega Vincenzo Bellini, ed assistè a molte pruove della *Beatrice di Tenda*, ch'egli giudicava opera pregevolissima sotto tutti i rapporti; ma obbligato di ritornare in Ancona, non potè essere presente all'ingiusta accoglienza che i Veneziani le fecero. Il Bellini per lettera gli partecipò (1) il non lieto esito del suo lavoro, e questo fatto spiacquegli tanto, e produsse nell'animo suo sconforto tale, che prese la ferma risoluzione di non iscrivere più opere teatrali, perchè, come egli diceva, non poteva in alcun modo più accettare il giudizio di un pubblico che, capricciosissimo e sordo ad ogni ragione quando vede di traverso, molte volte applaude e ciecamente a ciò che riprovar dovrebbe, e viceversa. Ma, per anteriori impegni che trovavasi di aver preso, dovè scrivere per la riapertura del Teatro Apollo (1833) nella stessa Venezia l'opera seria *Ida*, e per Roma nel carnovale del 1833 a 1834 al Teatro Valle *I due Incogniti*, ossia *Il Misantropo* di Kotzebue, che ebbe ad esecutori la Persiani-Tacchinardi, Giorgio Ronconi, il tenore Poggi, il basso Valentini ed il buffo Lauretti. Quantun-

(1) Vedi biografia di Bellini pag. 746, in nota.

que queste produzioni avessero ottenuto il pubblico suffragio, pure egli si tenne saldo nel suo proponimento, e decisivamente volle abbandonare la carriera melodrammatica. Noi non conosciamo le opere sopraccennate, ma possiamo asserire con fondamento che dall'attitudine che in Collegio mostrava di avere per la composizione e dagli sperimenti ivi dati, anche per lui gloriosa sarebbe stata la palestra teatrale se l'avesse continuata, come fu pei suoi condiscepoli, educati nello stesso tempo ed alla stessa scuola, Bellini cioè, i due Ricci, Costa ed Errico Petrella, di cui fu maestrino nelle scuole esterne del Collegio.

Invitato, con vantaggiose condizioni, a recarsi in Trieste, ivi si dedicò interamente alla musicale istruzione, insègnando il canto, l'armonia, il contropunto e la composizione, e nel periodo di quattordici anni che ivi si fermò ebbe allievi di qualche importanza, i quali ora esercitano la professione e come maestri e come cantanti. Nel 1844, in occasione che l'Imperator Ferdinando II e l'Imperatrice Maria Anna visitarono quella città, ebbe incarico dalla Società del Lloyd Austriaco di comporre una *Cantata*, che fu eseguita sul mare in presenza degli augusti personaggi da parecchie centinaia di esecutori, sì dilettanti come artisti. Terminata che fu, l'Imperatore ne chiese la replica, e di moto proprio gli accordò la gran medaglia d'oro di gran dimensione (*Recta tueri*). La Società poi del Lloyd lo regalò di un servizio da caffè in argento. Ritornato in patria nel 1848, fu nominato maestro della Cattedrale, direttore dell'Accademia filarmonica e professore della Scuola comunale di Musica. Ivi scrisse una *Cantata* che si eseguì nel Teatro delle Muse, allorquando si consegnarono le bandiere alla Guardia Civica, che portava per titolo *Il Giuramento Italiano*, sopra parole scritte da un suo cognato, avvocato Angelo cavalier Mazzoleni, e vi presero parte due orchestre, cioè quella addetta al teatro, e l'altra dell'Accademia filarmonica, da lui medesimo dirette. Nel 1849, 50 e 51 in diverse serate

musicali si produssero nella sala dell'Accademia molti suoi allievi di canto, e nelle circostanze vi compose svariati pezzi di musica, e tra questi due cori per voci bianche e due grandi sinfonie che ebbero lieta accoglienza. Nel 1852 fu nuovamente chiamato in Tolentino per la stessa festività del S. Nicola, ed allora scrisse, come nel 1830, un nuovo servizio chiesastico per quattro e per sei voci con coro e grande orchestra. Nel 1853, solennizzandosi la festa dell'Immacolata Concezione, fece eseguire due altri grandi servizii, uno nella Chiesa degli Zoccolanti e l'altro in quella dei Cappuccini, ove intervennero anche i cantori di Loreto, e vi scrisse appositamente due *Ave Maris Stella* e due *Tota pulchra*. Nel 1855 fece eseguire una gran Cantata intitolata *L'Inaugurazione*, per sei voci, coro e grande orchestra, nell'occasione che si collocò il busto di Pio IX nella sala comunale; ed altra simile intitolata *Il Tributo*, nel tempo che fu creato Cardinale il vescovo di Ancona. Nel 1856 pel centenario di S. Ciriaco compose un nuovo gran servizio per otto voci concertanti, coro ed orchestra. Nel 1857, per l'arrivo in Ancona di Pio IX, un'altra novella apposita Cantata, eseguita nella gran Piazza di S. Domenico la sera del 27 maggio da 200 voci e da tre corpi d'orchestra, quella del teatro, la banda austriaca e la fanfarra dei Cacciatori. Per la proclamazione dello Statuto (1861), compose pel Teatro Vittorio Emmanuele l'opera in un atto intitolata *L'Assedio di Ancona del 1174*, con poesia dell'anconitano sig. Filippo Barattani, che ebbe lieta accoglienza. Anche in patria, ove attualmente ritrovasi, il Bornaccini formò dei distinti allievi, sì nel canto, come nel sonare il pianoforte e nella composizione. Amato, rispettato e carezzato dai suoi compatrioti, gode colla stima universale, la più lusinghiera condizione cui un artista possa aspirare, in una città musicale come Ancona, ch'è pur la patria sua. Fattosi col proprio ingegno e con l'esercizio di quell'arte che ha sempre con alacrità coltivata, un onesto e comodo stato, da qualche anno si decise ad abbandona-

re a mano a mano i posti che ha sì decorosamente occupati per lungo spazio di tempo: e così fece nel 1863 rinunziando alla Cappella della Cattedrale, e nel 1869 alla direzione dell'Accademia ed alla Scuola comunale. Or pensa di ritirarsi del tutto dall'esercitare ulteriormente la professione, onde godere in una calma domestica gli altri anni che a Dio piacerà concedergli, e che noi gli auguriamo moltissimi. Il Municipio di Ancona, grato e riconoscente a quanto il Bornaccini operò di bene coll'arte sua per illustrare sempre più la sua patria, gli accordò la meritata pensione di ritiro. Giuseppe Bornaccini è fregiato delle seguenti onorificenze:

1. Accademico filarmonico ordinario dell'Ateneo Forlivese.
2. Maestro compositore onorario dell'Accademia filarmonica di Bologna.
3. Maestro compositore dell'Accademia filarmonica di Lugo.
4. Maestro di cappella della Congregazione ed Accademia di S. Cecilia in Roma.
5. Socio promotore del monumento a Guido d'Arezzo.
6. Socio corrispondente della Reale Accademia Raffaello d'Urbino.
7. Socio onorario dell'Accademia filarmonica di Ancona.
8. Maestro onorario ed Archivista della Cattedrale di Ancona.

Composizioni di Giuseppe Bornaccini menzionate nelle diverse biografie

1° *Aver moglie è poco, guidarla è molto*, opera buffa. Venezia, Teatro Malibran 1832. — 2° *Ida*, opera seria. Venezia, Teatro Apollo 1833. — 3° *I due Incogniti* ossia *Il Misantropo* di Kotzebue, opera semiseria. Roma, Teatro Valle 1834. — 4° *L'Assedio di Ancona del 1174*. Ancona, Teatro Vittorio Emmanuele 1861. — 5° Cantata per voce di tenore con coro ed orchestra in onore di S. Cecilia. — 6° Cantata per più voci e grande orchestra, composta per la venuta dell'Imperatore Ferdinando II in Trieste 1844. — 7° Altra idem in-

titolata *Il Giuramento Italiano.* — 8° Altra idem, Ancona 1849.— 9° Altra idem, *L'Inaugurazione*, per sei voci, coro e grande orchestra. Ancona 1855.—10° Altra idem, *Il Tributo*. Ancona 1855 —11° Altra idem pel centenario di S. Ciriaco. Ancona 1856. — 12° Altra idem per l'arrivo di Pio IX in Ancona, 1857. — 13° Due cori per voci bianche con orchestra. Ancona 1847.— 14° Inno per più voci e grande orchestra. Ancona, Teatro delle Muse 1848. — 15° *Messa* per 4 voci e *Dixit* idem, con orchestra, scritti in Collegio 1825.—16° Altra per sei voci col *Credo* e *Vespero*, coro ed orchestra. Ancona 1827.— 17° Gran servizio completo, *Messa*, *Offertorio*, *Dixit*, *Magnificat*, *Laudate pueri*, *Tantum ergo*, ed una *Sinfonia* in *mi*, scritto per la festa di S. Nicola in Tolentino, 1830. — 18° Altro servizio simile. Tolentino 1852. — 19° Altro idem eseguito nella Chiesa del Sagramento in Ancona.—20° Altri due idem scritti per la festa dell'Immacolata Concezione con due *Ave Maris Stella* e due *Tota Pulchra*. Ancona 1853.—21° Altro idem con un *Lauda Sion*, *Lauda Jerusalem* e Litanie diverse —22° Altro idem pel centenario di S. Ciriaco. Ancona 1856.—23° Altro idem con accompagnamento d'organo e controbasso. — 24° *Beatus Vir* per quattro voci ed organo.— 25° *Nisi Dominus* per tre voci idem.—26° *Credidi* per quattro voci idem.— 27° *Stabat Mater* per due cori alla palestrina.—28° *Messa funebre* per sei voci e coro con orchestra.— 29° *Laudate pueri* per sole voci bianche con orchestra. — 30° *Confitebor* per 4 voci con organo.— 31° *Dixit* per sei voci con organo.—32° *Magnificat* a coro con orchestra.—33° *Credidi* per tre voci ed organo. — 34° *Salve Regina* idem idem.— 35° *Graduale* per tutti i Santi, *Timete Dominum* per cinque voci ed organo. — 36° *Sequentia haec dies* per Pasqua per cinque voci ed organo.—37° *Graduale* per l'Ascensione *Ascendit Deus* per sei voci e coro con organo.—38° *Miserere* per cinque voci alla palestrina.— 39° Musica per la Domenica delle Palme per otto voci alla palestrina. — 40° Num. 6 *Offertorii* per tenore e basso con organo. — 41° Num. 2 *O Salutaris hostia* per tenore con organo. — 42° Num. 9 *Sinfonie* a grande orchestra.— 43° *Concertone* per oboe e corno inglese.—44° *Elegia* in morte di Vincenzo Bellini per canto e pianoforte.—45° *L'Elitropio* e *la Lucertola* musica per camera.— 46° *Album* di sei pezzi vocali per soprano e tenore con accompagnamento di pianoforte.

SALVATORE AGNELLI

Nacque nel 1817 in Palermo da Francesco e Margherita Clemente, agiati negozianti di tela. Fin da quella prima età in cui non la ragione, ma l'istinto mostra le naturali tendenze di un bambino, l'Agnelli palesava quale fosse la sua vocazione. Spesso lo si vedeva cogli occhi irrigati di lagrime quando sentiva una musica flebile, e divenire ilare ed allegro quando in vece questa era giocosa. I suoi genitori, che da bel principio volevano addirlo al commercio, smisero tale proponimento, quando si convinsero quale impero esercitasse la musica sul cuore del loro figliuolo; per la qual cosa si decisero di collocarlo nel Collegio di Palermo, conosciuto allora sotto il nome degli *Esperti*, ed ora detto del *Buon Pastore*, governato in quel tempo dall'emerito Barone Pisani. Benchè contasse il giovinetto Agnelli soltanto otto anni, pure non è a dirsi con quanto amore ed impegno cominciasse i suoi preliminari studii musicali. Pervenuto agli anni dodici, ebbe la sventura di perdere il padre, e quantunque afflitto da indicibile dolore, pur non si arrestò dai proponimenti presi, ed indefessamente e senza interruzione alcuna continuò a lavorare. La madre di lui passò a seconde nozze col barone Agosta Bagnesio, che vedendo qual profitto avesse tratto il Salvatore in quel musicale istituto, si determinò, per meglio farlo progredire nell'arte, di mandarlo a sue spese nel Real Collegio di Napoli, ove nell'anno 1830 venne ammesso come alunno a pagamento. Sotto la direzione di Furno e Zingarelli cominciò i suoi studii di partimento e contropunto, e compì quelli della composizione sotto Gaetano Donizetti, che lo annoverava tra' suoi allievi prediletti. In questo tempo (egli contava appena quindici anni) fatalmente venne anche orbato della madre. Il padrigno, che per lui non poteva avere lo stesso interesse, si negò di continuare a dargli quei pochi mezzi

che fino allora somministrato gli avea, onde continuare e finire poi la sua istruzione musicale nel Collegio. Allora il sempre buono, il caritatevole direttore Zingarelli, mosso a pietà della critica condizione del giovinetto Agnelli, che pur tanto lo amava, lo allogò nelle sue stanze, nutrendolo ancora pel rimanente del tempo che restò in Collegio. Nel 1834 ne uscì, e più tardi poi nel 1837 diede sulle scene del Teatro Nuovo la prima sua opera intitolata *I due Pedanti*, che piacque. Nel 1838 scrisse l' opera semiseria *Il Lazzarone Napolitano*. In questa originale produzione egli seppe con la più gran verità rendere al vivo le passioni e le naturali tendenze di questo allegro popolo. Nello stesso anno recatosi a Palermo scrisse per quel Teatro Carolino la farsa *Una notte di Carnevale*, e nell'anno susseguente nello stesso teatro si rappresentarono le altre sue opere *I due Gemelli, I due Forzati* o *Giovanni Vallese*. Ritornato in Napoli nel 1839 musicò pel Teatro Nuovo l'opera semiseria in due atti *La Locandiera*, e nel 1840 l'altra pur semiseria in due atti *La Sentinella notturna* pel Teatro Partenope. Scrisse per la Fenice nel 1841 le opere buffe *L' Omicida immaginario* ed *I Due Pulcinelli simili*, e nel 1842 l'opera semiseria *Il Fantasma*. Tutte le sopraccennate produzioni ebbero, qual più qual meno, un lusinghiero accoglimento. Nel 1846 decise di abbandonare Napoli, e si recò a Marsiglia, ove si stabilì e si trattenne per quindici anni. E qui giunti crediamo di non poter far di meglio che riportare nella sua integrità un articolo del giornale francese *Gazette des Etrangers*, così concepito :

« Nous avons entendu, dans un salon, plusieurs morceaux « d'un opéra, *Cromwell*, écrit récemment par le maëstro « Agnelli. Le succès de *Cromwell*, destiné à la scène ita- « lienne, sera certain. Il y a dans chaque morceau ce souf- « fle inspiré, cet air grandiose qu'on trouve seulement dans « les opéras des grands maîtres.

« Le maëstro Agnelli n'est pas un nouveau venu dans

« la brillante pléiade des illustres compositeurs italiens. Il « habite la France depuis vingt-cinq ans. Avant d'y venir, « il a fait jouer à Naples les opéras suivants : *I due Pe-« danti*, *La Sentinella notturna*, *La Locandiera*, *La Larva*, « *Il Lazzarone napolitano*, *I due Gemelli*, *I due Forzati*.

« Le Grand-Théâtre de Marseille a donné de lui un opé-« ra en cinq actes, *Léonore de Médicis;* un opéra en trois « actes, *La Jacquerie;* un opéra en deux actes, *Les Deux « Avares;* trois ballets: *Calisto*, *Blanche de Naples*, *La Rose*.

« En 1856, le maëstro Agnelli composa une cantate ly-« rique intitulée *L'Apothéose de Napoléon I*. Cette cantate « fut exécutée par trois orchestres, dans le Jardin des Tui-« leries, et elle y obtint un vrai succès.

« Outre l'opéra *Cromwell* qui est en quatre actes, le « maëstro Agnelli a dans son portefeuille deux autres opé-« ras d'une égale valeur : *Stefania*, trois actes ; *Sforza*, « quatre actes. »

L'Agnelli compose anche molta e svariata musica chiesastica. Fra questa emerge un *Miserere* per due *cori* concertati, che, esaminato da Rossini, in Bologna, gli valse da costui, ai 16 ottobre 1846, il seguente certificato:

« Dichiaro per la pura verità aver trovato in questo im-« portante lavoro molte cose pregevoli, tanto per l'ingenuità « della melodia ed espressione ben sentita, che per istru-« mentale rigoroso e bene elaborato. In fede, G. Rossini. »

Anche dello *Stabat Mater* per più voci con orchestra, che dedicò al suo maestro Donizetti, costui scrisse all'Agnelli queste lusinghiere parole:

« Accetto la dedica del tuo *Stabat*. Ho veduto con molto « piacere in questa tua composizione de' pezzi di grande ef-« fetto. I cori di stile severo; la *fuga* finale è degna di uno « scolare di Zingarelli. Fa eseguire questo tuo lavoro, e ve-« drai che di te si parlerà come di un maestro profondo « nel genere di musica di chiesa. Parigi, 16 del 1847. Do-« nizetti. »

Dopo tali assicurazioni a noi non incumbe far comenti di sorta. Giudicato da que'due sommi, il nostro Agnelli ha diritto alla stima universale.

Salvatore Agnelli venne ultimamente (al cominciar del 1872) in Napoli per compiere un voto che da tanto tempo sorrideva al suo cuore, quello cioè di far rappresentare il suo *Cromwello* nel massimo nostro Teatro, e ciò per mostrare ai suoi compatrioti i progressi che nel giro di 30 anni aveva fatti nell'arte difficile del comporre. Ma, per quante pratiche adoperasse, tutto tornò inefficace, ed ei dovè ripartire per la Francia. Qual disinganno! Ed è così che s'incoraggiano i maestri figli della nostra scuola ed allievi del nostro Collegio di musica, quando dopo un'intera carriera ritornano in patria per far bella mostra del loro ingegno, e per giustificare la fama acquistata meritamente altrove?..

I. Composizioni di Salvatore Agnelli esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *I due Pedanti*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo 1837.
2.° *Il Lazzarone Napolitano*, id. Teatro Nuovo 1838.
3.° *Una notte di Carnevale*, farsa. Palermo Teatro Carolino 1838.
4.° *La Locandiera*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo 1839.
5.° *La Sentinella notturna*, id. Teatro Partenope 1840.
6.° *I due Pulcinelli simili*, opera buffa in due atti. Teatro Fenice 1841.
7.° *L'Omicida immaginario*, id. Teatro Fenice 1841.
8.° *Il Fantasma*, opera semiseria in due atti. Teatro Fenice 1842.
9.° Canto XXXIII di Dante per voce di baritono con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1° *I due Gemelli*, opera semiseria.—2° *Giovanni Vallese o i Due Forzati*, Palermo 1838.—3° *Leonora dei Medici* 3 atti, Marsiglia. — 4° *La Jacquerie* 2 atti, id.—5° *Les deux Avares*, id.—6° *L'Apothéose de Napoléon I*, Parigi 1856.—7° *Cromwell*.—8° *Stefania*.—9° *Sforza* (queste tre opere sono inedite).— 10° *Calisto*.— 11° *Bianca di Napoli*.— 12° *La Rosa* (sono tre balli).—13° Cantata in onore di S. Rosalia per più voci con coro e piena orchestra.—14° *Messa* per quattro voci e grande orchestra.—15° Altra idem.—16° Quattro *Tantum ergo* per una, due e tre voci con orchestra. — 17° Litanie num. 3 id. idem. — 18° *Miserere* per due cori concertati e grand'orchestra.—19° *Stabat Mater* per più voci, idem, idem.

EMMANUELE DE ROXAS

Da Giuseppe de Roxas, oriundo spagnuolo di nobile stirpe castigliana, che esercitava il mestiere delle armi, nacque in Reggio di Calabria il figlio Emmanuele, il dì 1 gennajo del 1827. Destinato dal padre fin dall'infanzia a seguire la carriera degli avi suoi, fu dedito agli studii che alla milizia conducono. Divenuto poi adulto, allorchè volevasi collocarlo nel Collegio di Marina, egli fece presso i suoi genitori vivissime istanze, onde permettergli di dedicarsi alla coltura della musica, per la quale sentivasi fortemente inclinato. Derogando ai pregiudizii di famiglia per la professione che voleva abbracciare il giovinetto, annuirono i suoi che si fosse ascritto come alunno nelle scuole esterne del Real Collegio di San Pietro a Majella, e ciò avvenne nello scorcio dell'anno 1840. Egli si addisse a studiare l'oboe, strumento che con più probabilità poteva facilitargli l'entrata gratuita nel Collegio; e così infatti avvenne, perchè classi pochi mesi, fu in grado di sostenere un concorso dal quale risultò meritevole del posto gratuito. Nel novem-

bre del 1841 ammesso in Collegio venne annoverato fra gli allievi del maestro Giambattista Belpasso, dalla cui scuola sono usciti i più valenti sonatori di oboe e corno inglese, alcuni dei quali distinguonsi ed occupano i primi posti in Napoli, ed altri trovansi bene allogati in cospicue città straniere. Il Roxas, quantunque facesse grandi progressi nel sonar l'oboe, pure perchè dotato dalla natura di una bella voce di baritono, ottenne dal direttore Mercadante di cambiar di classe, e venne perciò ammesso fra gli allievi della scuola di canto, dove insegnava il valente maestro Alessandro Busti. Ebbe poscia speciali lezioni dal cav. Girolamo Crescentini, col quale finì di perfezionarsi nella difficile arte di ben cantare. Contemporaneamente cominciò lo studio dell'armonia sonata con la scorta del maestro Giacomo Cordella, e per quello del contropunto venne più tardi addetto al maestro Ruggi, sotto la direzione del quale terminò il corso regolare della composizione. Avea già, nell'estate del 1846, scritto su parole di Raffaele Colucci una briosissima commediola, recitata col più gran successo e per un'intera stagione, su un teatrino particolare di Vico, vicino Sorrento; avendo di poi nell'autunno del 1847 abbandonato il Conservatorio, si dedicò a tutt'uomo a musicare un libretto fattogli da un suo antico camerata di Collegio (l'attuale maestro Michele Ruta), intitolato *La Figlia del Sergente*, che rappresentato nel 1848 nel Teatro così detto delle *Fosse del Grano*, in vicinanza di quello costrutto poi col nome di *Teatro Bellini*, ebbe felicissimo incontro, e tale che fu dopo invitato a scrivere un'opera giocosa in tre atti pel Teatro Nuovo, che andata in iscena nel luglio del 1852, venne generalmente applaudita, ed in particolare un duetto fra i due soprani (*Di te si susurra*) incontrò talmente la simpatia del pubblico, che in tutte le sere ne dimandava la replica. In seguito compose per commissione del Conte Giuseppe Gaetani di Laurenzana una gran *Messa di gloria* con *Credo* e *Veni sponsa Christi*, per solennizzare la monacazione di una sua so-

rella; e per incarico ricevuto dal parroco della Chiesa della Rotonda D. Gaetano Salzano, scrisse le Sette Parole dell'agonia di Nostro Signore G. C. per tre voci, tenori e basso, con accompagnamento di quartetto di corde, oboe, corni, flauto, fagotti e pianoforte, che eseguite nella Chiesa di S. Anna di Palazzo, ed anche in quella della Rotonda, ottennero il pubblico suffragio. Scrisse eziandio diverse composizioni chiesastiche, *Litanie*, *Tantum ergo*, *Magnificat* e *Credo*. Nell' agosto del 1857 diede al Real Teatro del Fondo la nuova opera semiseria in tre atti intitolata *Rita*, che punto non piacque. Fu in questo per lui tristissimo anno ch' ebbe la sventura di perdere il padre, ed obbligato da circostanze di famiglia, volontariamente abdicò la carriera di compositore teatrale, nella quale avea sì bene esordito, e che pur meritando serii e non distratti studii, non dà poi, e ciò neanche sempre, che ben incerti e tardivi guadagni. Per tali considerazioni il Roxas prese il partito di dedicarsi esclusivamente ad insegnare il canto, con quei sani, e si può dire infallibili principii che appresi avea dal sommo che con tanto senno e sapere dirigeva questa pur difficile branca dell'arte nel Real Collegio di Musica. Il più bell'elogio che può farsi del maestro Roxas è quello di qui ricordare che dalla sua scuola uscirono il tenore Mario Tiberini, la Emilia Rossi (contralto), ed il baritono dalla bella voce Luigi Colonnese, i quali calcano le più grandi scene di Europa, come pure altri valentissimi che per brevità omettiamo.

Avendo il Roxas dismesso di scrivere per teatro, si diede a comporre musica per camera, ed arricchì in breve periodo di tempo questo interessante repertorio di *Stornelli*, *Serenate*, *Cantate*, *Romanze* e *Canzoni* sopra parole italiane, francesi, ed anche in dialetto napoletano. Molte tra queste ebbero successo di voga; ma divennero poi popolari *Il Pugnaletto*, ballata spagnuola, e la canzone napoletana *La Corallara*, che scrisse per la Rosina Penco, non meno che *Il Marinaro* e la *serenata* intitolata *L'Estasi*, composte per

l'egregio Gaetano Fraschini, ed altre moltissime, ricercate ed applaudite sempre dalla generalità, e che formano la delizia dei saloni nelle invernali serate. Qui sotto riportiamo tutta la musica ch'è a nostra conoscenza di aver egli composta per camera. Emmanuele de Roxas è uno de'maestri di canto più accreditati di Napoli, il maestro in moda di tutte le eleganti nostre signore e delle forestiere che qui convengono; ma in particolare poi di coloro che intendono dedicarsi alla carriera teatrale, perocchè col suo ben conducente sistema ne abbrevia il più possibilmente il tirocinio di scuola. Come maestro insegnante egli lascerà un nome onorato nell'arte, che gli allievi suoi di tutte le categorie ingrandiranno e renderanno sempre più rispettato.

I. Composizioni di Emmanuele de Roxas esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1.° *La Figlia del Sergente*, opera semiseria in due atti. Napoli Teatro delle Fosse del Grano 1848.
2.° *Gisella*, opera giocosa in tre atti. Napoli Teatro Nuovo 1852.
3.° *Rita*, opera semiseria in tre atti. Napoli Real Teatro del Fondo 1857.
4.° Fantasia per pianoforte.
5.° *Immagini d'Amore*, album vocale di sei pezzi con accompagnamento di pianoforte.
6.° Raccolta di canti per camera num. 42, con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre mentovate nelle diverse biografie.

1° Num. 4 album con la denominazione—I. *Italiane*—II. *Napolitane*—III. *Francesi*—IV. *Miste*, edite in Milano da Ricordi.—2° Due album —I *Immagini d'Amore*, II. *Le Brezze Napolitane*, edite da Cottrau. — 3° Due Album di sei pezzi, editi da Giudici e Strada in Torino.

CONCLUSIONE

Giunti al termine del nostro lavoro, perchè si possa pronunziare su di esso esatto giudizio, è forza ricordare ciò che trovasi detto nel Manifesto con cui se ne annunziò la pubblicazione.

« Quanto riguarda la Scuola Musicale di Napoli, la quale « non può mettersi in dubbio essere stata per ben lungo « spazio di tempo predominante in Europa, trovasi di già « detto, ma disperso in moltiplici opere, a seconda dello « scopo cui tendevano; ma chi della Scuola di Napoli vo« lesse formarsi un concetto isolato e preciso, non parmi che « avrebbe ove ricorrere.» E più innanzi nello stesso Manifesto si dice: « Adopro il nome di *Cenno Storico* e non già « quello di *Storia*, tanto perchè quest' ultimo avrebbe di « troppo pesato sugli omeri miei, quanto perchè il mio in« tendimento si limita a porre una prima pietra al monu« mento che la *Scuola Musicale di Napoli* merita di vedersi « inalzato, augurandomi che altri di maggiore ingegno, « spinti dall'esempio, lo portino a compimento. »

Ora ne sorride la lusinga di credere che la *Scuola Musicale di Napoli* trovisi rammentata e narrata il meglio che da noi poteasi fare, ossia nel modo più ampio che finora sia mai stato adoprato da altri, e che non una pietra soltanto siasi posta, ma bensì preparato gran parte del materiale occorrente ad innalzare il monumento cui questa Scuola ha diritto di attendersi.

Raccogliendo dovunque ci veniva fatto, notizie, memorie, indagini e tradizioni, non intendevamo lasciare in ciò lacuna di sorta; con coscienza e instancabilità lo abbiam praticato, e speriamo di aver conseguito lo scopo prefissoci. Molte mende vi sarebbero a correggere, e di non poche noi stessi ci siamo accorti; ma se l'opera del Fétis intitolata *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de*

la musique, che a buon diritto ora gode di tanta riputazione, poteva nella sua prima edizione dirsi opera piuttosto mediocre, maggior venia deve avere il nostro *Cenno*, che esplorava un campo finor quasi intentato. Per altro, omissioni, inversione di ordine, superfluità, come pure qualche inesattezza, tutto sarebbe riparato e rettificato qualora si vedesse il bisogno di fare una seconda edizione; alla quale dedicheremmo, come abbiam fatto per la presente, tutte le nostre forze, non meno che la maggior rettitudine della volontà e delle intenzioni.

RIASSUNTO

DELLE

TRE DIVERSE CATEGORIE

Note al quadro precedente

(a) Documenti posteriori, giuntici quando già ne avevamo pubblicata la biografia, ci mettono in grado di affermare che Giuseppe Aprile nacque non in Bisceglie come si è creduto sempre, ma a Martina il 29 ottobre 1732, ove ritirossi negli ultimi anni di sua vita, vi scrisse pure un *Te Deum*, e vi morì il 1814, venendo sepolto nella Chiesa di S. Martino.

(1) Queste arie vennero eseguite nel Teatro S. Bartolomeo in Napoli.

(2) Quest'operetta fu scritta in Napoli pei dilettanti, ma s'ignora in qual Teatro venisse rappresentata.

(3) Non si conosce l'opera nella quale esordì, ma si sa aver rappresentato la parte di donna, come allora si praticava dai sopranisti.

(4) Quest'opera venne eseguita per la prima volta nel Teatro Aliberti, in Roma.

(5) Quest'opera venne eseguita nel Teatro Tordinona, in Roma.

(6) Questo Teatrino trovavasi temporaneamente eretto nel refettorio del già Conservatorio, poi Collegio della Pietà de'Turchini.

(7) Quest'opera venne rappresentata al Teatro Nuovo (autunno 1837).

(8) Quest'opera in due atti venne rappresentata nel Teatro Argentina in Roma.

(9) Non si conosce nè l'anno nè il Teatro ove venne rappresentata quest' opera in Napoli.

(10) Quest'opera, rappresentata al Teatro di Parma, ebbe buon successo.

(11) Quest'opera venne rappresentata al Teatro Tordinona in Roma.

(12) Quest'opera, rappresentata al Teatro Nuovo, ebbe buon successo.

(13) Questa Messa venne per la prima volta eseguita nella Chiesa del Monastero di donne in S. Marcellino.

(14) Quest'opera venne rappresentata al Teatro Nuovo di Napoli.

(15) Quest' opera venne rappresentata al Teatrino provvisoriamente eretto nel locale detto delle *Fosse del grano*, che poi venne distrutto quando si demolì quel fabbricato.

INDICE ALFABETICO

DEI MAESTRI COMPOSITORI E DEI CELEBRI CANTANTI CONTENUTI NELLA 2ª PARTE DI QUEST' OPERA

NOTIZIE SU I TEATRI

E SUI

POETI MELODRAMMATICI NAPOLITANI

Come compimento del nostro lavoro, stimiamo apporvi la seguente notizia, la quale può servire di rischiaramento a molti fatti raccontati nelle presenti biografie.

Verso la fine del 1500 esisteva ancora un teatro presso la Chiesa dell'Incoronata e chiamavasi TEATRO DELLA COMMEDIA VECCHIA. Niuno storico fa menzione della sua origine. La nazione genovese lo comprò verso il 1587 : fu per demolirlo ed edificare l'attuale Chiesa di S. Giorgio, detta tuttavia *dei Genovesi* (1). Ma già fin dal 1583 il più nobile e quasi solo teatro di Napoli era quello di S. BARTOLOMEO; anzi il re Filippo II di Spagna avendo un *jus patronato* su di esso, ed una parte da esigere sul lucro dei commedianti, cedette questo allo Spedale degl'Incurabili. Il teatro fu danneggiato moltissimo nella rivolta di Masaniello (1647), avendone i soldati spagnuoli preso i legnami per accendere il fuoco. Il Vicerè conte di Ognatte lo rifece, e v'introdusse le commedie in musica all'uso di Venezia, le quali già faceva cantare nel palazzo reale di allora, in un luogo addetto a quest'uso innanzi al giuoco della palla (2). Il Teatro S. Bartolomeo fu bruciato un'altra volta nel 1681, e fu poi con molta spesa ricostruito, rimanendo così sino al 1737. Celebre in tutta Italia, quivi si videro le macchine e le decorazioni del Bibiani e di Cesare del Po, e quivi furono ascoltate le voci

(1) Sino alla fine del 1600 questa Chiesa chiamavasi ancora *San Giorgio alla Commedia Vecchia*.

(2) Questo giuoco della Palla o del Pallone si faceva, come si è praticato sino al primo quarto di questo secolo, nelle, così chiamate, *Fosse del Castello Nuovo*, da quella parte che viene immediatamente dopo il Real Palazzo, ed accorreva gran quantità di popolo a vederlo. Da molti anni è andato in disuso fra noi.

incantatrici della Bulgarelli (Marianna Banti), soprannominata la *Romanina*, e della Vittoria Tesi-Tramontini. Nel 1737, inutilizzato a causa della edificazione del massimo dei teatri, qual fu il San Carlo, venne dall'architetto di questo, il Carasale, demolito, formandosi della platea una chiesa, tuttora esistente. Questa s'intitola la *Graziella;* ed in un vicoletto alla sua sinistra, per dove ora si entra nella sagrestia, ravvisansi ancora l'ingresso ai palchi e la scala dei medesimi. L'opera speciale dei Napoletani era la commedia lirica: e sin dal secolo antipassato si veggono i nostri maestri di cappella chiamati dalle corti straniere, e perfino in Polonia, in Russia (1), in Austria, per farvi rappresentare e cantare le loro opere più favorite. Chi ha letto le precedenti Vite dei maestri e le Notizie del nostro Archivio che vi abbiamo premesse, avrà di leggieri ravvisato che accanto alla musica sacra e all'alta drammatica, nasceva ed aggrandivasi maravigliosamente la musica giocosa, nella quale veramente fummo insuperabili. Sorgente di essa troverete i nostri famosi Conservatorii, i quali la raccolsero dalle panche e dalle piazze, e la nutrirono nell'arte vera. Le commedie rappresentate ne' Conservatorii, e specialmente in quello della Pietà de' Turchini, ne fanno testimonianza. Ma accanto a' teatrini dei Conservatorii si veggono sorgere qua e là i teatri dell'opera buffa ne'rioni più popolari. Al tempo del teatro della *Commedia vecchia* e prima del teatro *S. Bartolomeo*, si nomina il *Teatro della Pace*, ma non si conosce nè l'anno della fondazione, nè quello della sua fine. Chiamaronlo, qualche volta, ma erroneamente, Teatro della Lava, dal nome d'un vicolo dirimpetto, alla cui iscrizione leggesi ancora Vico della Lava. Però il vero nome era Teatro della Pace, ed infatti esso sorgeva alle spalle d'una chiesa che pur oggi è detta della Pace. Era esso veramente teatro del popolo presso

(1) Fu un napolitano, Francesco Araja, il primo che portò in Russia l'opera italiana.

S. Martiniello, piccola contrada che al finir del secolo XVII fu incorporata allo spedale di San Giovanni di Dio, detto della Pace, ed è precisamente il luogo dove si vede il secondo atrio di quel nobile e pietoso nosocomio.

Noi abbiamo, nell'ampia collezione di libretti teatrali che conservansi nell'Archivio del Collegio, delle commedie buffe in dialetto napolitano ivi rappresentate per la prima volta, scritte da famosi maestri di cappella e da poeti originali e speciali dal 1718 al 1767 (1), dove si veggono i naturali colori del popolo e la mordace critica dei nostri autori. Basti dire che il Trinchera, valoroso poeta melodrammatico, ebbe carcere e fu bandito dopo la prima rappresentazione della *Tavernola Abbenturosa*, dove pose in mostra ed in ridicolo le male arti di un ipocrita plebeo, sedicente eremita laico, pieno di vizi, che non altro secondava che le sue indegne passioni. Questo teatro popolare cedè quindi la sua fama al Teatro dei Fiorentini e al Teatro Nuovo.

Sotto lo stesso Viceré Conte di Ognatte fu edificato nel 1652 il Teatro dei fiorentini, detto così perchè era presso la Chiesa, tuttavia esistente, di S. Giovanni Evangelista,

(1) Queste Commedie portavano i titoli come appresso:

1. *Massimo Puppieno*, 1718. Poesia anomima, musica id —2. *Etarco*, 1719. Poesia di Silvio Stampiglia, musica anonima. — 3. *Lo Corrivo*, 1736. Poesia di Pietro Trinchera, musica di Giov. Gualberto Brunetti.—4. *La Tavernola Abbenturosa*, 1739. Poesia di Trinchera, musica di Carlo Cecere. — 5. *La Taverna de Mostaccio*, 1740. Poesia di Saddumene, musica di Pietro Gomes.—6. *Ciommetella correvata*, 1744. Poesia di Angelo Morbilli, musica anonima.—7. *Don Paduano*, 1745. Poesia di Trinchera, musica di Nicola Logroscino.— 8. *Le Zite ngalera*, 1745. Poesia di Trinchera, musica di Logroscino.— 9. *La Vennegna*, 1747. Poesia di Trinchera, musica di Gomes.— 10. *Lo Chiacchiarone*, 1748. Poesia di Antonio Palomma, musica di Gomes. — 11. *Lo Tutore Nnammorato*, 1749. Poesia di Trinchera, musica di Nicolò Calandra. — 12. *L'Abate Collarone*, 1749. Poesia di Trinchera, musica di Domenico Fischetti. — 13. *Lo Barone Landolfo*, 1767. Poesia di Giovanni d'Arno, musica di Calandra.

la quale apparteneva ai nati in Firenze, o, come allora dicevasi, alla nazione fiorentina. Vi si rappresentavano commedie spagnuole; gli attori venivano appositamente di Spagna. Durante il 1700 fu assegnato alle rappresentazioni melodrammatiche, e nel 1772, anno in cui il Cimarosa vi esordiva con l'opera buffa *Le Stravaganze del Conte*, seguita dalla farsa *Le Pazzie di Stellidura e Zoroastro*, veniva a ciò ingrandito, come ora trovasi, dall'architetto Francesco Scarola.

Qui si producevano i giovani compositori educati ne' Conservatorii, e fecero ivi i primi anni Giambattista Pergolesi, Leonardo Vinci, Nicola Porpora, Niccolò Piccinni, Antonio Sacchini, Giovanni Paisiello, ed altri. Fino al 1818 fu adoperato per rappresentazioni melodrammatiche, e ne' primordii del nostro secolo pervenne all'apogeo della grandezza, quando cantaronvi la Chabrand, la Coltellini, la Miller, la Dardanelli, la Canonici, la Guidi, Crivelli, Donzelli, Rubini, Pellegrini, Filippo Galli, e gli inimitabili per le loro lepidezze Antonio e Carlo Casaccia e Gennaro Luzio.

Dal 1819 in poi il teatro de' Fiorentini è occupato da compagnie drammatiche e vi si rappresenta ogni ragione di componimenti scenici in prosa; da molti anni è diretto dal signor Adamo Alberti. È di bella e giusta capacità; sono cinque gli ordini dei palchetti, ed ogni ordine ne conta 17, esclusi i due posti ne' pilastri del proscenio.

Il Teatro nuovo fu costruito nel 1724, là dove era un giardino, detto *giardinello di Montecalvario*, dall'architetto Carasale. Fu denominato allora *Teatro sotto Monte Calvario*, e come il giardino, dal nome di una gran chiesa vicina. Ristaurato, fu detto perciò *Nuovo*, divenendo così rivale di quello de' *Fiorentini*. Taluni scrittori lo attribuiscono all'architetto Domenico Antonio Vaccaro. Vi recitavano spesso gli artisti del S. Carlino, poichè la corte a quei dì, assai compiacendosi delle nostre famose ed antiche maschere, e non intervenendo in quel bugigattolo di teatrino sotterraneo del S. Carlino, ordinò che fosse alternata la musica con la prosa

nel vernacolo nostro, nel Teatro Nuovo. Fu ceduto poi alle compagnie di prosa lombarde; in seguito vi ritornarono anche quelle di musica, e vi si rappresentarono opere semiserie, composte non solamente dagli alunni e dai maestri usciti dai Conservatorii, ma ancora da chiari compositori, come Aspa, Fioravanti Vincenzo, ed altri; ed in ultimo dai giovani, che, sebbene non facessero i loro studii nel Collegio di S. Pietro a Majella, sono pure in fama di valentissimi, come il Miceli, il Sarria e Nicola d'Arienzo. Bruciato nel 1861, veniva rifatto qualche anno dopo, introducendovisi la compagnia in prosa in dialetto napoletano che prima recitava al S. Carlino. Ora vi si esegue della musica ibrida, sotto l'impresario Giuseppe Luzj (1).

Il Real teatro S. Carlo fu fatto costruire nel 1737 da Re Carlo III: il disegno fu di Giovanni Medrano brigadiere dei reali eserciti, e l'esecuzione fu affidata ad Angelo Carasale, il quale avendo speso più del convenuto, nè valendogli al cospetto dei ragionieri la testimonianza di sua povera vita, fu chiuso in Castel Santelmo, dove col pane del fisco rimase alcuni anni fino alla morte. Vi furono impiegati soli 270 giorni dalla delineazione del disegno al primo spettacolo; e venne terminato interamente in tutti i suoi accessorii sotto Ferdinando IV nel 1767. Dopo dieci anni, l'architetto Ferdinando Fuga, chiamato a rinnovare l'interno, lo fece con poco gusto. Le pareti erano a specchi; al di sopra della sesta fila sporgeva un cornicione di sette palmi. Nell'anno 1810 ottenne alcune modifiche dall'architetto cav. Antonio Niccoli-

(1) Non è che non sappiamo il decadimento di queste scene, ove da qualche anno si vanno eseguendo, ora le più strane delle musiche buffe francesi, ed ora vi si alternano, senza buon criterio nella scelta, alcune buffe o serie del repertorio italiano, la cui esecuzione è affidata ad artisti quasi tutti di prosa. Vogliamo sperare che sotto la direzione di un impresario che rispetta l'arte, torni questo teatro ad essere palestra di quella buona musica buffa nella quale sono stati eccellenti i maestri napolitani.

ni, sì nella pianta, come nella facciata. Bruciato nel 1816, fu rifatto dal detto cavalier Niccolini in sette mesi, spendendovisi 230,000 ducati. Nel 1844 veniva ristaurato di nuovo, ed anche ora è stato riabbellito sotto la direzione del cav. Fausto Niccolini. Il sipario è del rinomato cav. Giuseppe Mancinelli.

Fin qui le nostre notizie; e siccome noi non manchiamo di valerci, nella compilazione della presente opera, di tutti i ragguagli di che ci possono giovare i contemporanei, non abbiamo mancato di pregare, a proposito del S. Carlo, la famiglia dell'ultimo costruttore di esso, l'illustre cav. Antonio Nicolini, la quale ci ha gentilmente trasmesso quanto appresso:

« Carlo III di Borbone, che protesse le arti e la civiltà del reame, non avea però alcuna passione nè per la musica, nè pe' teatri. Non così la regina (1), di cui egli era innamoratissimo; e perciò solamente a contentare la sposa, di tratto in tratto assisteva alle opere che rappresentavansi nel principale teatro musicale ch'eravi in quel tempo a Napoli, il teatro di S. Bartolomeo. Avvenne che una sera nel recarvisi, essendo disagevole di molto quella strada, in cui le carrozze a stento poteano penetrare, caddero malamente i cavalli, la regina si spaventò, ed appena riavutasi volle tornare indietro, protestando al marito che con gran sacrifizio della sua passione pel teatro, mai più sarebbe ita in quello di S. Bartolomeo.

« Bisognava adunque contentare la sovrana, costruire un altro teatro, e perchè tornasse agevole alla corte d'andarvi, volle il re che sorgesse presso la reggia, e volle pure che prendendo il titolo di *S. Carlo*, per ampiezza e splendore

(1) Fu nella ricorrenza del matrimonio con Amalia di Walburg figlia di Federigo Augusto re di Polonia, che Carlo III ritornando in Napoli insieme con la moglie nel 2 luglio 1738 istituì il cavalleresco ordine civile di S. Gennaro col motto: *In sanguine foedus.*

superasse quanti n' erano stati fino a quel punto costruiti in Europa (1).

« A Giovanni Medrano, brigadiere dell' esercito, fu commesso il disegno, e la esecuzione affidata ad Angelo Carasale, nato di plebe, ma per ingegno ed opere ardite salito in grandissima fama (2). Dopo 40 anni il Fuga ne rinnovò l' interno; ma venuti i Napoleonidi al governo del regno, e chiamato a Napoli da Firenze l' illustre architetto Antonio Niccolini, Gioacchino Murat gli commise di decorare novellamente la sala del S. Carlo, e questi superando un concorso all' uopo bandito, ed in cui lo stesso insigne archi-

(1) Fu questo forse il motivo che dette la spinta al pensiero del munificente re, di dotare Napoli di tal insigne monumento artistico. Chi aveva fatto innalzare e il Museo, e la Reggia di Caserta, e il Palazzo di Capodimonte, e l' Edifizio de' Granili, e il Grande Albergo dei Poveri ec. ec., non poteva trascurare di aggiungervi uno splendido teatro, che stesse a paro coi detti monumenti.

(2) A proposito del San Carlo, è risaputo l' aneddoto che levò grido all' epoca della sua prima solenne apertura: cioè che Carlo III°, entrato nel suo palco di gala, e non mai sazio, assieme alla regal famiglia ed alla corte, di ammirare tanta magnificenza, fu chiesto rispettosamente dal Carasale, che gli stava dappresso, come gli piaceva, e se avesse ad osservargli cosa alcuna. « Tutto va benissimo, mio caro ingegnere (rispose il monarca); se non che trovo che per farmi da palazzo reale entrare in teatro, mi abbiate fatto attraversar la strada; eppur sono uniti l'uno all' altro! » S' inchinò l' architetto, e sel tenne per detto; intanto lo spettacolo cominciò e la corte sel gustò tutto. Ma quando esso terminò, ed il Re e la real famiglia si levarono per andar via, ecco che il Carasale si presenta e tutto coverto di sudore ed acceso nel volto: « Maestà, egli disse, vi piaccia seguirmi. » E il condusse, assieme alla real famiglia ed alla corte, per un passaggio aperto nel frattempo, e che menava dritto al real palazzo: improvvisato lì per lì, era stato coverto di tapezzerie. Sorpreso a questa maraviglia, il monarca non potè frenare la gioia di che si sentì invaso, e rivolto al valoroso artista: « Voi ci avete avvezzato ai prodigi, gli disse, e questa seconda vostra opera, ideata ed eseguita in un attimo, vale bene la prima! »

tetto francese Lecomte si dichiarò vinto, aggiunse all'edifizio la facciata e l'atrio, come ora si veggono.

« Le novelle decorazioni furono dal pubblico, raccolto in teatro, così fragorosamente applaudite, che Gioacchino chiamato nel suo palco reale il Niccolini, e porgendogli la decorazion del Merito, dissegli: *Io militare ho il debito di decorarvi sul campo di battaglia, ed il campo della vostra vittoria è questo bel teatro che avete rifatto.* Ma l' opera ancora recente del toscano architetto era serbata a divenire preda delle fiamme. Nel 1816, una lucerna non bene spenta, dopo la pruova generale di un ballo, mentre stavasi per chiudere l' edifizio, appiccò il fuoco alle tele ed alle macchine del teatro, che in poche ore fu ridotto in un cumolo di cenere e di rovine. Vollesi allora che il S. Carlo risorgesse più grandioso di prima, e fra molti e varii progetti fu scelto quello del Niccolini, che più splendido degli altri, presentava pure il vantaggio della minore spesa, tanto tenue, che parve a tutti impossibile bastare all'opera progettata, meno che all'ardito intraprenditore Domenico Barbaia, il quale confidando nell' apprezzo dell' architetto, assunse, come suol dirsi, *a sacco chiuso*, l'esecuzione materiale dell' opera, e vi riuscì con universale meraviglia.

« L'incendio fu tale che convenne al Niccolini riedificare il teatro dalle fondamenta; però in meno di sette mesi, dei quali quaranta giorni furono spesi nello sgomberare il terreno dagli avanzi delle passate rovine, in meno di sette mesi, diciamo, dalla sera del funesto incendio, risorse questo tempio dell' arte, e schiuse novellamente le sue porte collo stesso spettacolo dell'ultima sera prima dell'incendio, per modo che parve al pubblico che non fossero state neanche interrotte le rappresentazioni del suo gradito S. Carlo.

« Nel 1844 il Niccolini medesimo, coadiuvato dal cav. Fausto Niccolini suo figlio, migliorò molte parti del teatro; rifece gli apparecchi del palcoscenico, ricostruì in ferro i sedili della platea, ed in fine, poco dopo una bella opera d'arte fece

più leggiadra questa bellissima scena: intendiamo accennare del sipario dipinto dal nostro illustre cav. Mancinelli, opera che certamente onora l'arte napoletana ed il chiaro pittore.

« A questi brevi cenni non crediamo aggiungere parola per encomiare il San Carlo. Dall'epoca della sua riedificazione fin oggi, non pochi e grandi teatri sono surti in Europa; ma il nostro non è stato ancor vinto, e ad onta di molti anni e della cangiata moda, è rimasto sempre giovane. Il San Carlo musicale è pur troppo decaduto dallo splendore a cui lo innalzarono e Rossini e Bellini e Donizetti, la Malibran, Rubini e Lablache; ma il S. Carlo monumentale non ha perduto il suo primato (1). »

Non istimiamo pertanto sia opera da sfatare, se giunti a questo punto, facciamo alcun po' di descrizione del nostro maggiore tempio dell'Armonia, e come adesso trovasi. Quando il Niccolini venne a rinnovare il teatro, fecevi innanzi tutto il frontespizio onde mancava sì bel monumento. V'ha un portico di cinque archi, dei quali i due estremi e quello

(1) Sostenendosi tutti i giorni, e senza pruova di fatto, ma per proprio colpo d'occhio o capriccio, i più assurdi paragoni fra la grandezza dei più vasti e rinomati Teatri d'Italia, quali sono *La Scala* ed il *San Carlo*, crediamo opportuno riportar qui l'esattissima misura degli stessi, presa sopra luogo dall'ingegnere Daly.

		Scala	S. Carlo
Distanza fra la porta di platea e la ribalta,	metri	23 75	24 70
id. fra la ribalta e il telone	»	5 50	5 60
id. fra il telone e il fondo della scena. .	»	23 90	26 45
id. fra la porta di platea e il fondo della scena	»	53 15	56 62
Diametro della sala tra i parapetti dei palchi.	»	21 70	23 67
Larghezza dell'apertura della scena. . . .	»	15 00	15 90
Altezza dell'imposta della cupola sul più basso della platea	»	18 30	24 60
Altezza della freccia della cupola o cornice .	»	1 50	0 65
Massima altezza della sala.	»	19 80	25 25
Larghezza della scena fra i piloni	»	26 35	21 16

di mezzo rispondono alle magnifiche scale che menano al teatro, ed i rimanenti due ad altrettante nicchie che sono destinate a contener le statue di Apollo e di Minerva. I pilastri dell'arcate sono a bugne. Il bugnato è interrotto di sopra da cinque bassorilievi, ne' quali sono figurati i prodigi della lira di Anfione ed Orfeo, in quello di mezzo Apollo e le Muse, e negli altri le apoteosi di Sofocle ed Euripide. Una balaustrata di travertino su le camere del portico, ed al piombo de' sottostanti pilastri elevansi quattordici colonne ioniche di bianco marmo con l'intero superiore corrispondente intavolamento, al quale sovrasta un frontone triangolare che sull'acroterio di mezzo sostiene una Partenope in piedi, la quale corona i genii della Tragedia e della Commedia, e su gli acroterii laterali sono due tripodi. Ai due estremi dell'intercolunnio ne' muri in tela ti si parano incisi in grandi lettere due supremi triumvirati della scena, da una parte Alfieri, Metastasio, Goldoni, dall'altra Pergolesi, Jommelli, Piccinni.

Le sale che adornano questo piano, destinate un tempo a pubblica bisca, furon poi donate da re Ferdinando II° all'Accademia de' Cavalieri quando essa lasciò il palazzo Berio ove prima riunivasi. Dal 1861 sono leggiadramente messe ad uso di ballo, raccogliendo i patrizii napolitani e le persone più ragguardevoli della nostra cittadinanza cui furono concesse da re Vittorio Emmanuele, e prendono il nome di *Casina dell'Unione*. Tutto questo prospetto non meno nella sua forma generale che nelle sue parti, ne' bassorilievi, nei fregi, dimostra l'uso al quale è destinata la gran mole che fronteggia, ed a questo uffizio rispondono del pari gl'interni ornamenti di questo mirabil tempio dell'armonia.

Quando al Niccolini fu data facoltà, dopo l'incendio del 1816, di ricostruire il teatro, egli ampliando il palcoscenico e fabbricando in cima all'edifizio le capaci sale per gli artefici, fu certo per l'altra parte meno che avaro di ornamenti. Serbò l'antica figura interna d'un semicerchio pro-

lungato ne' suoi estremi della periferia con due linee convergenti verso il palcoscenico, racchiudendosi in esso una platea lunga metri 24,70, larga nel diametro metri 23,67 (1). I sei ordini, ciascuno di 32 palchi, sono lavorati nel parapetto a ricche dorature; e ciascuno ha un suo fregio di particolare disegno. Anzi per dare maggiore varietà, in ciascun ordine, meno che nel primo e nell'ultimo, dopo il terzo palco, il quarto è sempre ornato di un bassorilievo dorato con genii in esso figurati e con insegne allusive alla commedia, alla musica, alla danza. Sorge splendidissimo sulla porta di entrata il palco reale, occupando lo spazio di due palchi della 2ª e 3ª fila, poggia sopra due grandi palme dorate che adornano i lati del maggiore ingresso, ed è ricoperto da un ricco panneggiamento purpureo, il quale cadendo da una corona dorata vien raccolto o sostenuto ai due lati da due Vittorie.

Con non minore splendidezza è adornato l'arco del palcoscenico di metri 20,62 di corda, sendo in esso effigiate in bassorilievo le Arti della scena appresso al Tempo, che col dito levato in alto segna le ore incise sur una zona circolare che giragli sul capo, mentre una Sirena tenta di trattenerlo quasi, perchè a coloro che stanno a godere i diletti del teatro non passino così veloci le ore.

Degno di tutta la ricchezza di sì magnifica sala è l'ornamento della soffitta: ha essa la forma di un velario, e quindi in ciascuna divisione de' palchetti di sesta fila figura un'asta

(1) Il palcoscenico un tempo era più lungo di quello che non sia di presente; avea in più metri 19,04, ma gli furono tolti quando si vollero ampliare le reali scuderie. Ma ora che non vi sono più nè scuderie nè cavalli, perchè il palcoscenico non ritorna quello che era? Ricordiamo a tal proposito che ci vedemmo agire 60 cavalli nel ballo *La Cenerentola*, nel *Sesostri*, e tal volta innestavansi negli spettacoli di coreografia perfino delle evoluzioni di cavalleria. I nostri vecchi sostenevano che un tempo si scorgesse perfino il mare; e ciò prima che i fabbricati interposti ne togliessero la vista.

dorata come a servire di sostegno alla gran tela, la quale fregiata nel mezzo di vivaci figure, mostra all'intorno un campo giallo ornato di gigli, terminando al lembo con ricche frange d'oro, le quali vengono, come dall'estremità del velario, a cadere intorno su i palchi. Nel mezzo della gran tela è rappresentato Apollo il quale conduce a Minerva i principali poeti del mondo da Omero ad Alfieri. Il dipinto è di Giuseppe Cammarano.

Teatro san Carlino. Esisteva durante il 1700 un teatrino sotto le scale della porta maggiore di San Giacomo. Era destinato alla recita delle commedie in dialetto napoletano, nelle quali pigliavano parte tutte le maschere inventate da'nostri maggiori. Nel 1770 si tolse di sotto la Chiesa, e ne fu costrutto un altro a poca distanza, che si chiamò *San Carlino*, alternandovisi la musica alla prosa, e divenuto celebre dappoi che Lablache cantò in esso nel 1812. Oggi, comunque questo teatro sia grandemente decaduto, chè gli attori permettonsi rappresentare certe scempiaggini dove non sempre il pudore è rispettato, vi accorre folto uditorio, in maggior numero di forestieri, i quali prendono diletto nel vedere presentati, benchè con isprositate esagerazioni, i costumi ed i fatti popolari napoletani.

Teatro del Fondo. Vi era in Napoli un'amministrazione del ramo militare che avea diversi proventi, detti *lucri*. Dopo l'abolizione dei Gesuiti nel secolo scorso, quest'amministrazione venne incaricata anche dei beni di quelli. Però gli introiti si divisero, e la cassa fu detta *Fondo della separazione dei lucri*. Dall'esuberanza di rendite si formò nel 1779 un Teatro così detto, come si leggeva nel marmo del prospetto, e per abbreviazione poi *Teatro del Fondo:* ora vi si legge *Teatro Mercadante, già Teatro del Fondo.* L'architetto ne fu Francesco Securo siciliano. Da prima venne addetto agli spettacoli eroici ed alle più splendide rappresentazioni coreografiche; poscia fu destinato alla commedia giocosa ed a'balli grotteschi, quando il solo S. Carlo divenne scena delle

tragedie liriche e dei gran balli. Fino a un decennio fa, una sola compagnia di cantanti e ballerini alternava le rappresentazioni col San Carlo. Da circa un lustro ceduto a compagnie di prosa, la musica giocosa tacque quasi del tutto, tranne che nei due anni decorsi, per cura dell'impresario sig. Giovanni Trisolini, risonò dei divini concenti del *Matrimonio Segreto*, del *Conte Ory*, del *D. Giovanni*, di *Così fan tutte*, e dell'*Elisir d'Amore*. E perchè pure in questo anno (1872) il solerte sig. Trisolini, con quel gusto ed accorgimento che tanto lo distinguono, aprirà di bel nuovo le porte di questo teatro a spettacoli melodrammatici, ho fede che negli anni avvenire, almeno in ogni estate, si rappresentino le più accette commedie liriche, e s'invitino giovani di eletto ingegno perchè ne scrivano di nuove. Solamente a questo modo non può sembrare un'amara ironia il nome del Mercadante or ora apposto a questo teatro! Destinandosi queste scene nella stagione estiva a spettacoli di musica giocosa, potrebbe ritornare in pregio l'antica commedia lirica che oggi ben poco decorosamente si tace, come se la predilezione pel genere tragico avesse fugata dall'animo de'maestri e de'poeti la gaiezza e la giocondità. Nel 1848 da una commissione di architetti coll'ispezione dei signori del Giudice e Niccolini, spendendòvisi circa 64,000 ducati, questo teatro fu rifatto.

Teatro S. Ferdinando. Fu edificato nel 1791 dall'architetto Camillo Leonti o Liondi, come scrivono altri. Ad una principessa, figlia del re Ferdinando IV, ammalata, fu dai medici prescritta l'aria di quel rione, che restava un poco appartato dalla città, ed allora poteva dirsi quasi in campagna. Insieme con un palazzo addetto ad uso suo e della sua corte, venne costrutto questo teatro, onde servire di passatempo all'inferma. Altri vogliono invece che questo teatro, aperto in un giardino del Principe di Ripa Francone, si volle edificato colà e perchè era cresciuta ivi la popolazione e perchè gli altri teatri rimanevano troppo lontani per racco-

gliere l'ordine de' giudici, degli avvocati e di tutte le persone forensi, non meno che degli altri cittadini colà abitanti. Checchè ne sia della sua origine, egli è certo che questo teatro è ben comodo e spazioso, avendo un palcoscenico atto a grandi spettacoli, cinque ordini di palchetti molto ampii ed una lunga platea. Sino agli ultimi tempi non vi è mai allignata una compagnia fissa: ora però è da qualche anno in esercizio. Anche esso è stato ultimamente ristaurato, e vi si danno opere in musica ed in prosa.

Teatro della Fenice, formatosi nel 1806, è ricavato sotterraneamente dalle scuderie del palazzo dei duchi di Frisia, dove giace, ed è chiamato così dal nome del fondatore.

Teatro Partenope, eretto nel 1828 dall'architetto Giovanni Mazzanoto, ha tre ordini di palchi con un loggione. Servì sul principio per l' opera in musica, indi per quella in prosa. È situato nel già Largo delle Pigne, oggi detto *Piazza Cavour*, quasi presso la Porta S. Gennaro.

Teatro Bellini, eretto nel 1864 vicino al luogo ove prima trovavasi quello detto delle *Fosse del Grano* al largo del Mercatello, presso alla Porta Alba, da Carlo Sorgente architetto. Era a forma di circo, con due ordini di logge ed uno di palchi, e ricordava un poco i teatri francesi. Ha servito ordinariamente all'opera in musica. Un incendio, non si sa se procurato o accidentalmente avvenuto, nell'inverno del 1869 in poche ore lo distrusse del tutto, e s'ignora se verrà riedificato; però siamo certi che ne sorgerà un altro, che ci si dice avrà lo stesso nome dell'immortale maestro, a spese di una società di capitalisti, che ne han dato l'incarico allo stesso architetto Carlo Sorgente, il quale diresse la costruzione del Bellini.

Teatro Goldoni. Da una cantina con bottega superiore posta dappresso l'entrata del già Chiostro di San Tommaso d'Aquino, fu costruito questo Teatro nel 1864. Ha tre ordini di palchi e platea. Venne aperto per l'opera in prosa, indi vi furono rappresentate opere in musica, ed oggi ancora opere in prosa, musica, ed anche balletti.

Teatro Filarmonico. Piccolo teatrino di forma elegante edificato nel 1870 nel già Largo del Castello, che adesso si chiama *Piazza del Municipio*, di contro la strada S. Brigida, dall'architetto cav. Fausto Niccolini. Ha un ordine di loggioni, ripartiti in tre compartimenti, ed una platea. Vi si danno opere francesi in musica ed in prosa, accademie vocali e strumentali, ed al presente opere semiserie e buffe del repertorio italiano. È sempre frequentato da gente eletta, e può chiamarsi il teatro dell'aristocrazia napolitana.

Teatro Rossini, a dritta della strada fuori Porta Medina, costruito dall'architetto Liberti, venne aperto al pubblico il 19 novembre 1870 con la *Cenerentola* di Rossini. Semplicemente e graziosamente decorato, ha una platea capace di 200 posti e 42 palchi divisi in tre ordini. Destinato alle rappresentazioni in musica, è sempre affollatissimo, nè per ora ha mai dismesso le opere del genere giocoso o buffo.

Teatro Mercadante. Piccolo teatrino edificato nel 1870 in Piazza Cavour, col nome *Teatro Volpicelli*. Ha due ordini di palchi. Si aprì coll'opera in musica *Pipelè* del maestro Ferrari. Agli 11 marzo 1871 cambiò il nome di *Volpicelli* in quello di *Mercadante*, e fu inaugurato coll'opera del maestro Ferdinando Bonamici *Un Matrimonio nella Luna*, ch'ebbe felice successo. Ora vi si danno opere in prosa con musica e con balletti.

Politeama Napolitano. È un gran Teatro con tre ordini di palchi, costruito a guisa di anfiteatro nel 1871 nella strada Monte di Dio a Pizzofalcone. Fu dapprima destinato alle opere in musica, ma la costruzione è tale da poter essere con più proprietà adoperato per Circo equestre, come è stato dappoi. Ed a proposito di Circhi, non discorreremo del Teatro al *Giardino d'Inverno*, perchè mezzo diruto; diciam solo, che fu dapprima adoperato per gli spettacoli di compagnie ippiche, poscia vi si successero compagnie di canto, una delle quali, composta dalle sorelle Marchisio e dal Patierno, incontrò gran favore: vi si rappresentarono

per la prima volta *Il Dominò nero* di Lauro Rossi, l'opera del Pedrotti *Tutti in maschera*, ed il maestro Alfonso Buonomo vi scrisse appositamente l'opera buffa *La Mmalora de Chiaja*, e tutti tre ebbero buon successo.

Non parliamo della Darsena, teatro senza importanza nè storica nè artistica, che ha mediocrissime compagnie di prosa le quali vi recitano drammi e commedie triviali; e molto meno parleremo del Sebeto, teatrino ove accorre l'infimo volgo che si diletta di spettacoli di malandrini e banditi, e che vi si reca nella quaresima ad udirvi produzioni che dovrebbero essere sacre, come *Vita, miracoli e morte di S. Filomena;* Id. *di S. Margherita da Cortona; La Nascita del Verbo umanato; Il Diluvio Universale; La Morte di Oloferne colla bella Giuditta* ec. ec., ma nelle quali produzioni interviene ad allietar lo spettacolo la maschera del Pulcinella; ed io ricordo di aver letto negli anni trascorsi affisso in tutti gli angoli di Napoli: « *Questa sera* (era quella del Venerdì Santo) *si rappresenta la Passione e morte di Nostro Signore G. Cristo, con Pulcinella buffo napolitano.* » Eppure gli stranieri non lasciano la bella città di Partenope senza intervenire sorridenti a queste umili scene, godendo esse pure di una certa celebrità relativa.

Ricorderemo pertanto un altro umile e popolare teatrino, ora addimandato *Apollo*, e per lo innanzi *Teatro in Personaggi*, e di *D. Peppa*, secondo il volgo. D. Peppa, la proprietaria, fu moglie di Salvatore Petito, eccellente comico, e uno de' migliori che sostenesse il carattere di Pulcinella; su quel teatrino esordirono pure i quattro valorosi figliuoli di lui, Antonio erede della maschera paterna, artista singolare, e forse anche unico nella sua specialità, Davide pur bravo comico, Pasquale egregio brillante, e Gaetano, che poi datosi alla mimica, è ogni anno scritturato al S. Carlo.

Ed ora ci si consentirà che alcun poco c' intratteniamo su' teatri filodrammatici.

Sorse il primo nel 1818 nel fabbricato del monastero di

San Severino, d'onde prese il nome. Costrutto in un locale che servì altra volta di cantina ai monaci Benedettini, era di forma ellittica, con tre ordini di palchetti, poteva contenere ben ottocento persone, ed era messo con gusto e decenza, e sempre fornito di quel che abbisognava per le rappresentazioni drammatiche e melodrammatiche. In poco tempo giunsero ad alternarsi in questo teatro sino a dieci compagnie drammatiche, le une indipendenti dalle altre, nelle quali si trovavano dilettanti che ben potevano rivaleggiar con artisti di grido, e vi è stata epoca, specialmente nei primi mesi dell'anno in cui s'incontra il carnovale, che vi era ogni sera rappresentazione. Molti bravi filarmonici vi concorrevano; ma quei che nel complesso di tutte le compagnie hanno lasciata maggiore rinomanza, sono: per la tragedia, Francesco Corigliano dei marchesi di Rignano; nel dramma Nicola Tofano, che fu poi cotanto applaudito sostenendo le parti di primo attore nel Teatro de'Fiorentini; per le parti di caratterista Giuseppe Giannetti, senza dimenticare Giuseppe Cammarano che con una speciale compagnia tanto si distingueva sotto la maschera di Pulcinella.

Le compagnie di musica organavansi in perfetta regola, e solamente di rado ricorrevasi a qualche artista soprano, o ad alcuno fra' coristi del S. Carlo. Dilettante era il direttore d'orchestra e i componenti di essa, tranne alcuni strumenti. In mancanza dunque invitavansi i migliori artisti, o si producevano i giovani usciti di fresco dal Collegio di Musica. E da quell'orchestra uscirono professori valentissimi, fra gli altri Luigi Sebastiani, che fu poi primo flauto al Teatro San Carlo; Antonio Panzetta, che fu professore di violoncello al Collegio di S. Pietro a Majella; Raffaele de Rosa, egregio sonator di fagotto; Riccardo Montuori, eccellente cornista; e Giovanni Lebrun, divenuto poi direttore d'orchestra al teatro di Malta, sua patria.

Fra quelli che cominciarono ivi a cantare per diletto e che divennero poscia artisti segnalati, citeremo il Winter,

che al Teatro di S. Severino cantò nella *Cenerentola*, e poi esordì a S. Carlo nell'*Otello* con la Fòdor, e percorse splendida carriera; lo Scalese, l'esimio basso comico che ha calcato le prime scene di Europa; la Interlandi, che assunto il nome di Kinterland, esordì al S. Carlo, e poi fu scritturata per Londra; e la Marietta Fiocca, che meritamente venne festeggiata in tutta Italia. In quel teatro furono pure rappresentate opere scritte espressamente da giovani autori, e molti ricordano il favore con che fu accolta l'opera del Petillo *I Nemici generosi*, e *I Mille talleri* di Camillo Siri, farsa che fu poi applauditissima su tutti i teatri. Dello stesso Petillo era pure un'altra partizione buffa intitolata *Il Filosofo presuntuoso*, che pure piacque; l'egregio Giuseppe Mascia, dilettante compositore, e primo violino, direttore d'orchestra del teatro di cui è parola, scrisse anche un'opera comica *Le Rivali generose*, rappresentata e clamorosamente applaudita.

Ma questo teatro accademico, che evidentemente aveva renduto segnalati servigi all'arte, dopo ventun anno di prospera vita, dal 1818 cioè fino al 1839, fu disfatto per un decreto del Re Ferdinando II° che comandava si trasferisse nel locale di S. Severino l'Archivio generale dell'ex regno di Napoli.

Oltre al Teatro di S. Severino, ve ne fu pure un altro accademico del pari, che chiamossi di *Mezzocannone*, perchè posto in un palazzo di quella viuzza, in un secondo piano: fu fatto costruire dal Barone Gian Carlo Cosenza per uso della sua compagnia di dilettanti che rappresentavano i suoi drammi, ma s'ignora l'epoca della sua fondazione. Dopo qualche anno lo vendè e proseguì a servirsene per la compagnia di dilettanti; oggi sarà forse pur esso disfatto. Poteva contenere 300 persone; aveva due ordini di palchetti, ma il palcoscenico era molto angusto e l'orchestra dava adito solamente a 16 o 17 sonatori. Tuttavia quando più non esisteva il teatro a S. Severino riprese un po' di lena:

pareva proprio che nel carnevale del 1846 questo teatrino volesse emulare l'attività dell'altro, poichè nel 14 febbraio vi furono eseguite due farse, l'una del giovine maestro Giuseppe Gargano portante per titolo *Quanti cani attorno ad un osso,* del celebre Raimondi l'altra che intitolavasi *La Verdummara de Puorto.* Nella sera del 20 febbraio pure vi si cantò il *Campanello* del Donizetti e la *Verdummara;* ma poi vi regnò profondo silenzio, tratto tratto interrotto dalle rappresentazioni di una compagnia di ragazzi, tutti figli al maestro Luigi de Luca, il quale per loro scrisse appositamente varie opere, fra le quali *Un amore col Trovatore,* e l'opera in dialetto napolitano *Nu Surdato mbriaco dint'a la casa de Pulecenella.*

Da ultimo non è fuor di proposito rammentare la *Società Filarmonica* fondata nel gennaio del 1835. Senza riandare i suoi statuti, rammenterò che sorse nel quarto nobile al primo piano del palazzo del Principe della Rocca in via Trinità Maggiore, e nella gran sala fu edificato un teatrino con eleganti decorazioni. Dirigeva l'orchestra, composta di 50 professori del S. Carlo, l'incomparabile primo violino Giuseppe Festa, e venne inaugurata con un *Inno all'Armonia,* parole espressamente scritte da Pierangelo Fiorentino, musicate dal venerando vegliardo Zingarelli, e poi da me, che fui il primo direttore della musica di quella Filarmonica, concertato e diretto. In appresso vi si eseguì un'opera in un atto del maestro Camillo Paturzo, che passò senza lode e senza biasimo.

Anche da questo teatrino accademico uscirono dilettanti che quindi divennero eletti artisti. Ed invero la Granchi cantò a S. Carlo con la Ronzi, Basadonna e Barroilhet, nel *Roberto Devereux* che Donizetti scrisse appositamente. La Buccini, che salì tosto in meritata fama, aveva bellissima e potente voce di contralto: per lei furono scritte le parti di *Climene* nella *Saffo* e di *Giunia* nella *Vestale,* e il povero Lillo per lei dettò appositamente la parte pro-

tagonista di *D. José* nell'*Osteria di Andujar*, e perchè più non trovò altra artista che sì bene sapesse interpetrargli quel carattere, la ridusse per baritono, come al presente si esegue. Nè va dimenticata la sig.[a] Calì che fu artista di vaglia, cantò di poi a S. Carlo, al Fondo ed in molti fra' più cospicui teatri del Napolitano e della Sicilia, e fu tolta in moglie da Pasquale Mugnone, valoroso accompagnatore al pianoforte e maestro di bel canto.

Oggi pur sorge un'altra Filarmonica, e augurandole prospera e lunga vita, di volo accenniamo qui che oltre a'grandi concerti strumentali e vocali, fra' quali uno per onorar la memoria dell'allor defunto Mercadante, nel quale si eseguirono una mia Sinfonia funebre ed un Coro del maestro Serrao appositamente scritti per la luttuosa circostanza, rappresentaronsi ancora, oltre le opere in prosa tanto in italiano quanto in francese, quattro nuovi melodrammi che ebbero splendido successo: tre giocosi (due de'quali del socio cav. Delfico, l'altro del maestro Miceli, che di poi venne eseguito al Teatro Nuovo con incontro strepitoso), e la *Gilda* del Salomè, poscia eseguitasi sulle scene del Fondo nell'inverno scorso.

Comunque destinato per la prosa, nel teatro al Vico Nilo nel già Collegio de'Nobili si dette una volta una rappresentazione della *Traviata*, e poi per quattro sere, nell'anno or caduto 1871, eseguissi un'opera semiseria in due atti del maestro Nicola d'Arienzo, che ottenne l'esito più lieto, ed avea per titolo *Il Cacciatore delle Alpi*.

Quanto ai librettisti, convien dire che dopo Angelo Poliziano, il corretto ma languido autore dell'*Orfeo*, questo genere di letteratura non fece grandi passi nè molto felici, aggirandosi sempre, e assai imperfettamente, tra favole, eroi greci e romani, ed azioni sacre, le quali ultime venivano recitate altresì, e spesso in conventi di frati e monache, per ricrearsi nel carnevale, o per solennizzare feste di santi e Madonne titolari delle congregazioni spirituali.

Tutto ciò durava ancora nel 1700, secolo in cui le condizioni del nostro teatro melodrammatico migliorarono, come si legge nella Prefazione delle opere per musica del rinomato poeta Giambattista Lorenzi (Napoli 1806). Noi trascriveremo questo brano, perchè narra a meraviglia tale importante periodo di storia letteraria nel nostro paese (1).

(1) Ad esuberanza di materie, riporteremo altresì quanto dice allo stesso proposito il dotto abate Luigi Galanti:

« Nel XV secolo comparvero i primi saggi del Teatro italiano in « Napoli, e si videro alcune farse nel genere ridicolo. Nei due se« coli seguenti però furono scritte tragedie e commedie che oggi « non più si leggono, quantunque fossero parto di uomini sommi « e non mancassero di bellezza; tali si possono dire il *Torrismondo* « e *Gl' Intrighi d'Amore* di Torquato Tasso, la *Penelope*, l'*Ulisse* « e 14 commedie del Porta, il *Candelaio* di Giordano Bruno e tante « altre. Tasso con l'*Aminta* perfezionò un genere nuovo di poesia « teatrale. Pel teatro istorico erano in voga le *farse cavaiole*, nelle « quali si prendevano di mira gli abitanti della Cava (ora Cava dei « Tirreni), che per essere commercianti avevano fama di usurai e « di mala fede, come i Fiorentini, i Lombardi ed i Giudei per si« mil motivo l'avevano per tutta Europa. Molti uomini illustri dei « tempi di cui io scrivo furono grandi attori sulla scena comica, « come il Porta, il Bernini, e sopra tutti Salvator Rosa. Professarono « sì bell'arte Michelangelo Fracanzano e Tiberio Fiorillo, noto sotto « il nome di Scaramuccia, i quali si accasarono in Francia. Il Tea« tro musicale, che è il più gustato in Europa e il più bene inteso « in Italia, ebbe principio in Napoli nel XVII secolo; ma nel XVIII « fu portato alla perfezione, tanto per la poesia che per la musica « e gli attori. Metastasio, il principe dei poeti drammatici, ammire« vole per l'armonia dei versi e per l'espressione del sentimento, « fu esaurito dai musici italiani e tedeschi. La sua lingua è l'espres« sione di tutti i sentimenti, l'anima di tutti i cuori.

« Luigi Serio e qualche altro hanno pur composto drammi, che « mal reggono al confronto di quelli del Metastasio. Un poco meglio « si sostengono quelli dell'altro nostro concittadino Saverio Mattei.

. . . .

« Il Saddumene ed il Federici scrissero melodrammi buffi, pieni di « piacevolezze e di grazie. Nelle arti belle, la gloria appartiene a

« Già nei principii dello scorso secolo XVIII il teatro in « musica tanto serio che buffo era un ammasso di mostruo- « sità ; basti pel primo leggere i drammi di Silvio Stam- « piglia , che fu pure poeta Cesareo ed antecessore di A- « postolo Zeno, e questi poi del Metastasio, per osservare « lo stato insoffribile e le incoerenze di quei tempi: da ciò « si argomenti qual esser dovea il secondo. Non prima del « 1730 cominciò a dirozzarsi il primo per opera del testè

« coloro che si avvicinano alla perfezione; il mediocre è ben presto « dimenticato. Tali sono i melodrammi del Trinchera e del Palomba, « i quali hanno avuto un successo passeggiero, per la musica di un « valentuomo, o per la voce di un'attrice cantante. Il Lorenzi è sta- « to l' ultimo a dare qualche dramma applaudito nel passato secolo « in tal genere, come il *Divertimento dei Numi* e il *Socrate imma-* « *ginario* , nel quale ebbe parte il Galiani. Oggi le commedie buffe « sono una specie di farse istrioniche che racchiudono qualche bel- « lezza in mezzo a sciocchezze infinite. Primo Filippo Cammarano « ne dette moltissime, sostenendo benanche sulle scene con successo « la maschera del Pulcinella; nel qual genere si distinse altresì « Orazio Schiano con molte commedie scritte dopo il Cammarano. « Del teatro comico fa parte l' istrionico, il cui gusto è antichissi- « mo nel nostro paese. Ricordiamoci le favole atellane. Vi si rap- « presentavano per lo più i costumi del basso popolo , e la scurri- « lità vi è divenuta l'oggetto favorito. Si è solo inteso a far ridere, « benchè talvolta si sacrifichi la decenza in mezzo alle lepidezze ed « alle grazie. Il Pulcinella ne è uno dei principali personaggi , il « quale rappresenta una caricatura del napoletano volgare , senza « riflettere all'indecenza di attribuire un carattere esagerato e falso « alla propria nazione: carattere goffo, vile ed ampolloso che non è « del napoletano. Questo teatro istrionico ha avuto nel passato se- « colo grandi attori, tra gli altri Domenicantonio di Fiore nella su- « detta parte di Pulcinella , come ai nostri tempi Giancola e Giu- « seppe Cammarano, e molto più Massaro nel carattere tutto nuovo « di D. Fastidio. Il Massaro che nella Grecia avrebbe meritato delle « statue, è morto fra noi nell' indigenza.

« Il teatro tragico nel XVIII secolo ha avuto pochi cultori fra « noi. Le tragedie di Annibale Marchese hanno qualche merito tra « i letterati, se non sul teatro. »

« nominato Zeno, ed a perfezionarsi colla sublime penna « dell'inimitabile allievo del Gravina; ma il secondo rimase « tuttavia nel suo squallore; e sebbene in Napoli Bernardo « Sadummene, Francesco Antonio Tullio, D. Francesco Oli- « va coll'anagrammatico cognome di Viola, Carlo di Palma « ed altri, varie commedie avessero scritte pei nostri tea- « tri buffi per farli risorgere; pur tuttavia avendo scelti essi « argomenti bassi e triviali e personaggi plebei, come orto- « lani, marinai, facchini, osti, barbieri, e che so io, riusciva « l'azione di poco momento e la favola languida e snervata.

« Un tal notar Pietro Trinchera fu il primo che ruppe « il guado: pose in iscena qualche carattere singolare in « quei tempi, ed introdusse un notajo ignorante, come nel « *Barone di Zampano* e nelle *Zite;* un governatore sciocco « e presuntuoso, come nella *Vennegna* (vendemmia); un « maestro di cappella furbo e destro, come nell'*Abate Col- « larone* e nel *Concerto;* un dottore senza dottrina, come « nella *Simpatia del sangue*, ed altri caratteri graziosi; « ma le sue poterono dirsi più satire che commedie, e ba- « sta leggere il suo *Finto Cieco,* in cui un padre si finge « tale per ostentare onoratezza e dare nel tempo stesso tut- « to il comodo alle figlie di far le *cochette* anche in sua « presenza; *La Tavernola Abbenturosa,* in cui il carattere « di *Fra Macario* è presso a poco il *Tartufo* di Molière o « il *Don Pirlone* del Gigli; *La Finta vedova* ed altre, per « osservare dove giungesse in quei tempi la mordace criti- « ca, il sarcasmo, l'insolenza, la sfacciataggine e la scom- « postezza del teatro.

« Più castigato fu senza alcun dubbio il notajo Antonio « Federico, che molti drammi diedė alle nostre scene, assai « più regolari, costumati e molto ben condotti: ma quel « continuo distacco che i personaggi serii poco avean che « fare coi buffi, rendeva delle volte l'azione quasi monoto- « na e poco interessante. Anche il teatro fisso contribuiva « in quei tempi a render l'opera fredda e noiosa; ripeto

« per tanto che con la penna del Federico il nostro teatro « buffo ricevè non poco lustro e decenza. Lo scrittore del- « la *Storia critica dei teatri*, parlando di questo autore, « lo vuole inimitabile « pel colorito tizianesco de'suoi ritratti « comici. » Questo colorito tizianesco io veramente non so « ravvisarlo.

« Il notajo Antonio Palomba fu più fecondo d' idee: co- « minciò egli a sfiorare tutti i novellatori, cominciando dal- « le cento novelle antiche, dall' *Ecatomiti* del Giraldi, da « quelle di Strapparola, di Masuccio Salernitano, del Ban- « delli, del Lasca, del Pecorone, e fino del notissimo Mes- « ser Giovanni Boccaccio, oltre all' aver saccheggiati tutti « gli antichi romanzieri, le Mille ed una notte, e i racconti « delle Fate; ma verso la fine di sua carriera teatrale diè « alle nostre scene varie commedie con più bei colpi di « scena, come nelle *Magie*, in *Bernardone e Carmosina*, « nel *Curioso del suo proprio danno*, nella *Donna di tutti « i caratteri*, nello *Sposo di tre e marito di nessuna*, nelle « *Quattro mal maritate*, ec. ec., ma tutto ciò ad altro non « servì che a render più mostruoso e strano il teatro, con « avere allontanata dal medesimo la buona commedia. Vi fu « taluno, come Domenico Macchia e Pietro Napoli Signo- « relli, che con alcune loro commedie, e fra le altre col « *Geloso*, coll'*Astuto balordo*, colla *Furba burlata*, coll'*Inna- « morato balordo* ed altre, cercarono sul teatro napoletano « ricondurre la buona commedia; ma non vi riuscirono, per- « chè il gusto era troppo alterato e corrotto. Vi riuscì il « nostro Giambattista Lorenzi, il quale infinitamente ver- « sato nell'arte, colle sue grazie, delle quali dotato era a « ribocco, coi suoi sali attici ed arguti motti, con i veri « colpi e punti di scena, con un intreccio sempre regolato « dalla verosimiglianza, con angustiare perennemente e gra- « datamente in ogni scena nel suo proprio carattere la par- « te buffa, e più d'ogni altro colle particolari sue arguzie « e lepidezze a nessun altro scrittore prima di lui venute

« in mente, produsse un tal diversivo nel teatro buffo na-
« politano, che incontrò tanto il genio ed il gusto del pub-
« blico e della nazione intera; e se i coloriti non saranno
« stati tizianeschi, come nel Federico, saranno certamente
« raffaelleschi nel Lorenzi, perchè più veri, più precisi e
« più delicati.»

Contemporaneo al Lorenzi, che morì nel 1807 in età di oltre gli anni 86, come si rileva dal Signorelli *Storia critica de' teatri*, furono l'egregio Domenico Piccinni (fratello al celebre maestro Nicola Piccinni) e Michele Cimorelli, a'quali seguirono Giovanni Schmidt livornese ed Andrea Leone Tottola, che fornirono a Gioacchino Rossini i libretti delle opere che compose in Napoli; vennero poi Andrea Passaro e Domenico Gilardoni, che diedero ai maestri molte composizioni melodrammatiche, fino a che non apparve Salvatore Cammarano, che l'opinione pubblica collocò immediatamente dopo Felice Romani, e che se non ha la graziosa ed elegante facilità e scorrevolezza del primo nel verseggiare, è logico, ragionevole, offre situazioni drammatiche non arrischiate, e possiede spesso quella robustezza che manca talvolta al poeta genovese. Egli è l'autore delle seguenti opere: *L'Assedio di Calais, Belisario, Roberto Devereux, Elena da Feltre, Pia dei Tolomei, I Ciarlatani, Il Conte di Chalais,* che con alcuni cambiamenti fattivi s'intitolò poi *Maria di Rohan, Saffo, La Vestale, Cristina di Svezia, La Fidanzata Corsa, Il Proscritto, Il Ravvedimento, Alzira, Stella di Napoli, Il Vascello di Gama, Buondelmonte, Orazii e Curiazii, Eleonora Dori, Merope, Maria de Rudenz, Poliuto, Luisa Miller, Folco d'Arles, Medea, Malvina di Scozia, Il Trovatore* (1), *La Battaglia di Legnano, Virginia;* ed i grandi maestri che si sono valuti di lui, come Donizetti, Mercadante, Pacini e Verdi, ne han fatto la stima più grande, e reclamavano un

(1) Lavoro rimasto incompiuto, ed al quale diè l'ultima mano Leone Emm. Bardare.

suo libro con premura. Molto prima del Cammarano il signor Vincenzo de Ritis dava fuori un'*Ayanadeca*, ch'egli trasse dal *Fingal* e intitolò « tentativo drammatico, » forse perchè innestò con la musica il ballo, comunque non mancassero innanzi luminosi esempii della danza intromessa nell'opera: valga per tutti la *Vestale* dello Spontini. La musica pertanto, che era del dilettante Carlo Saccente, non piacque, quantunque eseguita al S. Carlo dalla Colbrand, dal Nozzari, dal David, dal Benedetti e dal Ciccimarra nel 1817. È curioso l'osservare che l'autore dello spartito chiamò per collaboratore il chiaro conte di Gallemberg che scrisse la musica dei ballabili. D'allora in poi, per quanto ne sappiamo, il de Ritis più non compose libretti per musica; il tentativo venne fallito tanto all'autore dei versi che a quello della musica, comechè entrambi pretendessero di far ritorno all'arte dei Greci. Al tempo del Cammarano deesi rammentare Emmanuele Bidera, autore delle seguenti opere: *Gemma di Vergy, Odda di Bernaver, I Pirati Spagnuoli, Bianca Turenga, La battaglia di Navarrino, Le due epoche* o *L'astuccio d'oro, Ricciarda, Adolfo di Geval, Costanza d'Aragona, Le Miniere di Freinberg, Fenicia, Marino Falliero*, tutte degnissime di lode. Fra costoro, se non si fosse distratto coi suoi gravi studii di antichità patria e filologia, si sarebbe avuto in Raffaele d'Ambra un immaginoso e sensato continuatore del progresso del dramma musicale, come era stato il restauratore della vera commedia buffa, la quale si era smarrita in un ibrido *semiserio*, e dove s'era perduto argomento, intreccio, giuoco di scena, lingua, festevolezza, e quell'atticità restata al Saddumene, al Federico, al Trinchera, al Lorenzi, e che egli sapeva bellamente usare con ispontaneità per i colori ed i costumi del secolo. Di lui abbiamo *Gli Artifizi di Amore, Il Biglietto e l'Anello, Il Lazzarone, La Larva, La Colomba di Barcellona, La Marchesa e il Tamburino, Castellammare, Il Mondo, Don Euforbio* e *L'Olimpo*. Seguono ai medesimi, ed anche con successo, Pietro Salatino, che lasciò il teatro per il

chiostro; Marco d'Arienzo, autore del *Proscritto*, delle *Due Guide*, della *Leonora*, della *Delfina*, della *Violetta*, delle *Precauzioni*, del *Pelagio*, di *Piedigrotta*, della *Cantante*, ec. ec., il cui ingegno si è mostrato assai lodevolmente pieghevole e nel genere comico e nel semiserio e nel serio; Domenico Bolognese, che dopo il Cammarano fu per 14 anni poeta concertatore de' reali Teatri di Napoli (S. Carlo e Fondo), ed è altresì autore di molti drammi per musica, tra cui *Il Muratore di Napoli*, *Ermelinda* o meglio *Esmeralda*, *Elena di Tolosa*, *Marco Visconti*, *Elnava o l'Assedio di Leida*, *Morosina*, *Il Folletto di Gresy*, *Ettore Fieramosca*, *Statira*, *Giovanna Grey*, *Celinda*, ec. ec.; e Leone Emmanuele Bardare, autore dell'*Alina*, di *Osti e non Osti*, della *Fioraia*, dell'*Atrabilare* e di altre opere teatrali di svariato genere, ben noto ancora come il d'Arienzo ed il Bolognese nella repubblica letteraria. Indi Almerindo Spadetta, fecondissimo librettista, autore del *Don Checco*; Leopoldo Tarantini, che diede alle scene eleganti libretti, come la *Luisella*, *Maria d'Inghilterra*, *Foscarini*, *Alfonso d'Aragona*, *Corrado Pisani*, *Ettore Fieramosca*, *Lara*, *Matilde d'Inghilterra*, *D. Carlos*, *Bianca Contarini*, *Il Giojello*, *I Savojardi*, *L'Osteria d'Andujar*, *La Capanna Savojarda*, *Mattia l'invalido*, *Il Celibe maritato*, *I quindici*, *Lo Zio ed il Nipote*, che brillano per gli elevati pensieri, per la chiara orditura del dramma, e per versi facili, passionati ed espressivi; Giambattista Cely Colajanni, Michele Cuciniello, Giovanni di Giordignano, G. A. Limoncelli, Vincenzo Torelli, Ernesto del Preite, Giuseppe Sesto Giannini, uomo di forti studii e lodevole poeta, miseramente anni or sono mancato ai vivi al pari di Gaetano Micci e di Alessandro Trudi; Francesco Rubino, il professore Federico Polidoro cultore appassionato della storia della musica, il cav. Federico Quercia, oggi Provveditore agli studii per la provincia di Terra di Lavoro; ed in fine Gaetano Dura, Federico Bursotti, Giacomo Marulli, il Leoncavallo, il cav. Guglielmo Folliero de Luna, Michele

Achille Bianchi, Antonio de Lerma dei Castelmezzano, Alfredo Morgigni, Errico Cofino, Errico Golisciani, ed anche Goffredo Cammarano figlio a Salvatore. Ma fra i più valenti si dee annoverare l'egregio Achille de Lauzières, che scrisse in Napoli drammi per musica, come ne scrive tuttavia, quantunque si sia stabilito a Parigi, che brillano per facilità di verso, splendore d'immagini e leggiadria di stile: ultimamente avemmo di lui il *Figliuol Prodigo*, che il Serrao rivesti di pregevole musica.

Non pertanto, con la morte di varii degli accennati autori e col riposo di alcuni altri, il teatro lirico non si mostra ora tanto dovizioso di buoni libretti. Chi avrebbe potuto surrogare il Cammarano non è apparso, e dubitiamo molto che appaia, finchè le condizioni musicali volgeranno a questo modo, cioè schiave dello spettacolo e della pompa, proclivi all'esagerazione ed al paradossale di ogni sorta, e confederate in istretta alleanza col macchinismo, col baglior delle scene, con la luce elettrica, e perfino con tutte quelle risorse state finora di spettanza della coreografia (e neppur di quella di buona scuola, ove tanto emersero i Gioia, i Viganò, i Galzerani e per ultimo Giuseppe Rota!) Faccia il cielo che qualche autore che dorme si desti, oppure che alcuno ne sorga, il quale possa richiamare a bella vita il teatro lirico italiano. Al che fare, si eviti, e non v'ha dubbio, nella condotta del melodramma quel convenzionalismo che oggi ragionevolmente è abborrito; ma si dia pure l'ostracismo all'artifizio coreografico, come pure si sappiano trattar le passioni e si svolgano sentitamente e logicamente con buoni versi, onde possa primeggiare la melodia, ch'è stata e sarà sempre la stella polare degl'italiani compositori di musica. Ma, è giuocoforza pur dirlo, finchè nella musica italiana durerà la fatalissima moda (o meglio *morbo*) dell'ultramontanismo, potran valere a qualche cosa gli sforzi anche del meglio intenzionato *librettista?*

Numero complessivo delle opere musicali, cioè Tragedie, Drammi, Melodrammi, Commedie, Azioni sacre, Oratorii, Cantate, Farse ed Intermezzi, scritte e rappresentate nei secoli XVII, XVIII e XIX ai teatri di Napoli La Pace, San Bartolomeo, Fiorentini, Teatro Nuovo, Fondo (detto della Separazione dei lucri), San Carlo, Real Palazzo, San Carlino, San Ferdinando, Fenice, Partenope, Bellini, Goldoni, Filarmonico, Rossini, Mercadante (alla Piazza Cavour) e Politeama; come pure di quelle rappresentate ai Teatri filodrammatici detti di San Severino, di Mezzo Cannone, della prima Filarmonica, della seconda Filarmonica, e del Teatro Accademico nel già Collegio dei Nobili al Vico Nilo, ed altre rappresentate nei Conservatorii dalla loro fondazione sino ad ora.

Spendendovi ingenti cure ed indicibile tempo, abbiamo compilato da' documenti che si conservano nel nostro Archivio, l'elenco *completo e nominativo* delle produzioni tutte rappresentate in detti teatri dall'epoca della loro fondazione; ma l'enorme mole del manoscritto ci trattiene dal pubblicarlo, onde non accrescere ulteriormente i fogli della presente opera. Del resto esso è ostensibile presso di noi, a chiunque abbia vaghezza o curiosità, sia pure per trarne notizie abbisognevoli alla storia dell'arte.

TEATRO DELLA PACE

Dal 1718 al 1764 si sono rappresentate 18 opere buffe in dialetto napoletano (1).

(1) Le opere nuove, notate non solamente per questo ma per tutti gli altri teatri, non sono sempre tali. Talvolta sono le medesime col titolo cambiato, tal altra con diminuzione di qualche attore o di pezzi di musica. Ancora probabilmente possono trovarsi altre opere nuove, di cui la partitura ed il libretto manchino nell'Archivio.

TEATRO SAN BARTOLOMEO

Dal 1671 al 1700 si sono rappresentate 21 opere.
Dal 1701 al 1736 si sono rappresentate 72 opere.

TEATRO FIORENTINI

Dal 1706 al 1800 si sono rappresentate 222 opere.
Dal 1801 al 1818 si sono rappresentate 98 opere (1).

TEATRO NUOVO

Dal 1724 al 1800 si sono rappresentate 184 opere.
Dal 1801 al 1860 si sono rappresentate 334 opere.

TEATRO DEL FONDO

Dal 1734 al 1798 si sono rappresentate 72 opere.
Dal 1801 al 1870 si sono rappresentate 224 opere.

REAL TEATRO SAN CARLO

Dal 1737 al 1800 si sono rappresentate 156 opere.
Dal 1801 al 1872 si sono rappresentate 458 opere.

TEATRO DEL REAL PALAZZO

Dal 1674 al 1824 si sono rappresentate 35 opere.

TEATRO SAN CARLINO

Dal 1791 al 1812 si sono rappresentate 4 opere, perchè quelle scene erano adoperate quasi sempre per la prosa.

(1) Sopra queste scene, adoperate dalla prosa fin dal 1818, fu rappresentato, nel 1869, un melodramma semiserio col titolo *Armando e Maria*, musicato da Carlo figlio dell'impresario Adamo Alberti, il quale ebbe felice esito e fece bene sperare del giovine autore.

TEATRO SAN FERDINANDO

Dal 1792 al 1857 si sono rappresentate 6 opere, per la ragione detta sopra.

TEATRO FENICE

Dal 1828 al 1872 si sono rappresentate 31 opere, per la medesima ragione di sopra.

TEATRO PARTENOPE

Nell'anno 1849 si è rappresentata un'opera, idem idem.

TEATRO BELLINI

Dal 1864 al 1869 si sono rappresentate 9 opere, tra le quali emerse per molti pregi quella del maestro cav. Claudio Conti *La Figlia del Marinaro*, applauditissima dal pubblico, e molto encomiata dagl'intelligenti.

TEATRO GOLDONI

Dal 1864 al 1872 (id.) si sono rappresentate 2 opere.

TEATRO FILARMONICO

Nel 1872 si è rappresentata in questo teatro una sola opera, la *Maria di Torre* del giovine maestro Vincenzo Fornari, che dà le più lusinghiere speranze del suo avvenire, ed ha ottenuto il più grande e ben meritato successo.

TEATRO ROSSINI

Dal 1870 al 1872, anno corrente, si sono rappresentate 8 opere, delle quali la più fortunata è stata *Il Babbeo e l'Intrigante* del maestro Errico Sarria, ch'ebbe più che 70 rappresentazioni di seguito, stando il teatro sempre stivato

di ascoltatori, non istanchi di applaudirla e di ammirarne le peregrine bellezze.

TEATRO VOLPICELLI poi detto MERCADANTE

Dal 1870 al 1872 (id.) si sono rappresentate 9 opere.

TEATRO POLITEAMA (1)

Nel 1871 si è rappresentata in questo teatro una sola opera, l'*Oreste* del maestro Carlo Alberti, ch'ebbe prospere sorti.

TEATRO SAN SEVERINO

Dal 1818 al 1836 si sono rappresentate 4 opere.

TEATRO DETTO DI MEZZO CANNONE

Nel 1846 si sono rappresentate 4 opere.

TEATRO DELLA PRIMA FILARMONICA

Nel 1835 si è rappresentata un'opera.

TEATRO DELLA SECONDA FILARMONICA

Dal 1868 al 1872 si sono rappresentate 4 opere.

TEATRO ACCADEMICO AL VICO NILO

Nel 1870 (25 giugno) si è rappresentata un'opera, che piacque.

(1) Dei teatri dove non si eseguirono opere musicali, non si è fatta menzione nella riportata tavola. Per le opere rappresentate ai teatri dei Conservatorii, si riscontri ciò che si è detto di essi nel presente lavoro.

SOMMARIO

PARTE PRIMA

Istituti d' istruzione musicale.

CAPITOLO II. — *Conservatorio di S. Onofrio a Capuana.*

CAPITOLO III.—*Conservatorio di S. Maria di Loreto.*

CAPITOLO IV.—*Conservatorio della Pietà dei Turchini.*

CAPITOLO V. — *Collegi in S. Sebastiano e S. Pietro a Majella.*

CAPITOLO VI. — *Collegio delle Donne.*

CAPITOLO VII. — *Archivio musicale.*

CAPITOLO IX. — *Conclusione.*

DOCUMENTI PER LA PRIMA PARTE

PRIMA APPENDICE — *Documenti del Conservatorio di Loreto.*

Documenti del Conservatorio della Pietà dei Figliuoli Turchini

SECONDA APPENDICE — *Documenti.*

PARTE SECONDA

Biografie.

Conservatorio detto dei Poveri di Gesù Cristo.

Conservatorio detto di S. Onofrio a Capuana

Conservatorio detto di S. Maria di Loreto

APPENDICE alla biografia di Cimarosa

Appendice alla biografia di Zingarelli

Conservatorio della Pietà dei Turchini.

Collegio di Musica in San Sebastiano e S. Pietro a Majella.

Appendice alla biografia

Dichiarazioni ed aneddoti

Colonnello a Napoli, trionfo e gioie del Ricci—Napoli, suoi incontri—Malpica—*Chiara di Montalbano* a Milano—*Il Disertore per amore* a Napoli—Nuovi trionfi—*Le Nozze di Figaro*—Mozart— Ricci a Trieste—Rossini *La Semiramide* — Mozart *Il Don Giovanni*—Rovescio ed intolleranza—Amore fraterno — Catastrofe familiare—Le gemelle Stolz, loro qualità e pregi personali ed artistici— Sentimenti del Ricci— Una visita—L'armadio— Ricci a Costantinopoli — *Lo Scaramuccia*, ovazioni—Giuseppe Donizetti—Messe—*L'Amante di richiamo* per Torino—*Il Birrajo*—*Il Diavolo a quattro*—Guerra Danese—1848—La signora Ricci—Separazione tra Luigi e Federico—Nuova famiglia—Musiche sacre—Relazione di Dal Torso—La *Messa pastorale*, la *Messa di Requiem* — Pace fraterna — *Crispino e la Comare*, rappresentato in tutt'i teatri de'due mondi— *La Festa di Piedigrotta* — Nota sulla fondazione del Tempio a Piedigrotta—Lettere di Ricci all'impresario, al poeta—Novità di quest'opera—374 rappresentazioni consecutive—Parti dell'opera, pregi—*Piedigrotta* a Parigi, lettera di Federico — Malinconia di Ricci —Ritorno alla cetra dei profeti—L'Uffizio della settimana santa—*Miserere*, *Dies irae*, *Lamentazioni* —Scuola di canto ecclesiastico—Vita laboriosa di Luigi—Lotta tra l'uomo e l'artista — Ricci, l'autore e Rossi a Venezia, a Praga—I tre Italiani festeggiati—*L'Isola bella*—L'addio—*Il Diavolo a quattro* in Trieste—Il teatro l'*Armonia*—Acclamazioni serotine—Delirio—Manicomio di Praga—Il professore Köstl—Morte di Luigi Ricci—Funerali—Iscrizioni di Händler—Monumento nel Teatro Grande—Il maestro Ruta—Ottime qualità del Ricci—Suo umore gaio, sua trina ammirazione, suoi giudizii — Allievi—Indipendenza di animo; modestia— Società filarmonico-drammatica di Trieste — Composizioni—Ritiro domestico — Scopo per cui scrisse *Le Nozze di Figaro*—Giu-

Supplemento alle biografie del R. Collegio

(*) Per inavvertenza tipografica nella numerazione delle pagine, dal numero 1099 si è passato al numero 2000.

Maestri compositori allievi della scuola dei Conservatorii di Napoli.

CELEBRI CANTANTI

GIUNTE ALLA PARTE SECONDA

Notizie su i teatri e sui poeti melodrammatici napoletani.

Teatro della Commedia vecchia — di *S. Bartolomeo* — Sue gloriose rimembranze—La chiesa la *Graziella*—La commedia lirica, opera speciale dei Napoletani—Il *Teatro della Pace* —Nosocomio della Pace — Libretti teatrali esistenti nell'Archivio del Collegio—Trinchera—Il *Teatro dei Fiorentini*; vi si rappresentavano commedie spagnuole, poi rappresentazioni melodrammatiche, indi opere buffe. Quivi si producevano i giovani compositori dei Conservatorii. Oggi vi si rappresenta la prosa. — Alberti— Il *Teatro Nuovo*. Vi recitavano gli artisti di San Carlino , poi fu ceduto a compagnie lombarde di prosa, in seguito di musica— Il *R. Teatro S. Carlo*— Sua costruzione—Restauri interni per l'architetto Fuga —Modifiche per l'architetto Niccolini — Sipario di Mancinelli — Relazione intorno a questo teatro— Nota intorno all'ordine civile di S. Gennaro—Altre opere di Carlo III — Il Carasale apre una galleria dal teatro alla Corte in tre ore — Descrizione del Teatro S. Carlo— Misura e paragone tra la Scala e S. Carlo—Il frontespizio—L'accademia dei Cavalieri—Figurazione interna— I sei ordini di palchi—Il palco reale—Il palcoscenico— Sua antica lunghezza—La tela della soffitta dipinta da Giuseppe Cammarano—*Teatro S. Carlino*, antico teatro sotto S. Giacomo—Altro costrutto col nome di *S. Carlino*, vi cantò Lablache—Decadimento di questo teatro— *Teatro del Fondo*. Il Fondo della separazione dei lucri poi teatro Mercadante—Epoca della sua costruzione— Sue diverse destinazioni—L'impresario Trisolini—Quali rappresentazioni dovrebbero farvisi—Restauro del 1848— *Teatro S. Ferdinando*—Sua edificazione e per chi?— Sua forma ed uso—*Teatro della Fenice*—Sua fondazione.

FINE DEL SOMMARIO.

Indice de' quadri sinottici.

FINE.

ERRATA — CORRIGE

Pagina	Linea	In vece di	leggasi
19	14	Giacomo Tritta	Giacomo Tritto
40	12	Francesco de Feo	Francesco Feo
40	23	Regina Minghetti	Regina Mingotti
46	29	ducati dodici	ducati dieci
48	10	Abolitò	Abolito
50	16	Allievò	Allievo
52	13	sibene	sebbene
67	31	entrarne	entrare
70	16	avvenuta nel 1861 stesso	avvenuta ai 4 febbraio 1863
74	2	*Generali*	*Manfroce*
93	25	ducati 30	di ducati 36

Pagina	Linea	In vece di	leggasi
108	(in nota)	Appendice n. 20	Appendice n. 27
123	19	della	dalla
131	8	spingere	spegnere
152	14	giusto	giusta
152	25	peciali	speciali
154	20	dalla	della
162	22	Segretario	Segreteria
169	(in nota)	marzo del 1739	nel 1743 a 1744
172	28	Ni si occuper	s'occuper
173	7	que tous les	que de tous les
173	15	e de moi	et de moi
175	11	Eufemia di Messina	Eufemio di Messina
175	28	Longarido	Sangarido
187	12	Offleidi	Oficleide
229	29	nel 1789	nel 1689
232	2	*Artaserse*	*Artaserse* scritta in Roma nel 1731, poi rappresentata in Napoli al Teatro S. Bartolomeo nel 1732
253	23	Composizioni di	1.° Composizioni di
275	3	De Feo	Feo
277	(in nota)	*Miserere* in Gesolreutte	*Miserere* in Gesolreut
285	1	Composizioni	1.° Composizioni
319	7	nel Duettino Il mio ben quando verrà	nell'Aria: Il mio ben quando verrà?
336	30	*Fischietti*	*Fischetti*.
338	4	Porpora forse accolse	Porpora accolse
344	20	*Ipermnestra*	*Ipermestra*
348	17	del Cardinale Arcivescovo di Napoli	del Nunzio Apostolico
371	21	*Rosdale e Lucio Papirio*	(dopo *Papirio*) e nel 1738 *Carlo il Calvo*

Pagina	Linea	In vece di	leggasi
379	12	*Rosdale* 1737	(dopo *Rosdale*) *Carlo il Calvo* 1738
387	18	Giuseppe Emannele	Giuseppe Emmanuele
403	19	diciassettesimo secolo	decimottavo secolo
421	12	Luigi Bracco da prima donna	e la Brasco da prima donna
445	1	dopo dodici anni	dopo undici anni
460	7	Composizioni di	1°. Composizioni di
464	9	Altre menzionate	II.° Altre menzionate
533	13	(dopo la *Figlia dell'Arciere*) Napoli 1834	*Marta* opera seria San Carlo 1835
551	(2ª nota)	*Arioso* nel recitativo dell'*Africana*	*Arioso* nell'*Africana*
558	14	a tutto il paese	all'intero paese
613	14	in età di anni 62	in età di anni 72
615	8	da Giovanni Salina	da Giovanni Salini
619	11	all'età di undici anni	all'età di quindici anni
637	2	i primi primi	i primi frutti
667	12	Andronica	Andronico
667	12	Nictori	Nittocri.
667	nel N.B.)	la *Medea*, la *Statira*	*Medea* e *Virginia* nel 1851, la *Violetta* nel 1852, *Statira* nel 1853, e *Pelagio* nel 1857
683	9	con cori e senza	con cori e sempre accompagnati
683	15	alla più serena	alla più severa
688	31	Magnetti	Magnetta
848	21	de Pontigrus	Conte de Pontiguy
857	11	1846	1847
892	10	Detzaver	Dotsaver
900	31	per la nascita del Re	pel natalizio del Re

Pagina	Linea	In vece di	leggasi
914	17	Composizioni di	I.° Composizioni di
961	3	Composizioni di	I.° Composizioni di
961	22	Altre menzionate	II.° Altre menzionate
1035	16	anno 1880	1870
2174	1 e 2	la seguente notizia	le seguenti notizie
2194	25	caduto 1871	caduto 1870
2215	13	Musica	della Musica
2223	13	al Conservatorio di G. C.	dei Poveri di G. C.
2225	22	*Debora e Sistara*	*Debora e Sisara*
2227	11	centodieci ripetizioni	centodieci rappresentazioni consecutive.
2229	32	Allievo di Loreto	Allievo del Conservatorio di Loreto
2238		I.° Altre menzionate.	II.° Altre menzionate
2239	30	Teatro grande	Teatro grande in Trieste
2245	4	suoi maestri in pianoforte	suoi maestri di pianoforte
2245	32	sinfonia la *Semiramide*	sinfonia della *Semiramide*

i di
i di
ionate

ze

G. C
sare
ppre-
ecutre.
onserva-
to
nzionate
in Trieste
pianoforte
Semin-

CONDIZIONI

L'opera per caratteri (nuovi), sesto e carta affatto si
al presente fascicolo, sarà condotta con la massima eleg
ed esattezza tipografica.

Le pubblicazioni si faranno per dispense mensuali di
gine 64 ognuna.

L'opera intera costerà di un *sol volume di* 10 o 12
spense circa.

Ogni dispensa costa Lire 1 italiana pagabile all'atto d
consegna in Napoli. Per le provincie e per l'estero si
la spedizione dietro ricevuta di vaglia postale in testa
l'autore.

Le spese postali sono a carico degli associati.

Le associazioni si fanno in Napoli presso l'editore di
sica Federico Girard in via Toledo, 203, e nelle provi
ed all'estero presso i distributori del presente fascicol

